Teresa

19

revista de literatura brasileira

Memória

APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ LITERATURA E MEMÓRIA

LITERATURA E MEMÓRIA

O Dossiê deste número da revista *Teresa* adota por tema a figuração da memória nos diferentes períodos da literatura produzida no Brasil, seu modo de se apropriar e representar o passado na lírica, na prosa de ficção, no registro historiográfico, em documentos de arquivos, crônicas e cartas. O propósito é discutir as soluções das práticas beletristas e literárias para lidar com o intervalo entre imagens, impressões e percepções vividas, figuradas no ato da escrita, e o que teria acontecido. O dossiê objetiva mapear os usos das formas memorialísticas e o modo com que elas articulam a relação entre imaginação, recordação, documento histórico e ficção, vinculando a representação da experiência individual com a da história.

Nas práticas letradas coloniais, o princípio de que Deus é o fundamento primeiro e último determina o sentido religioso do tempo histórico como repetição do passado, no presente e no futuro. Os exemplos vividos por homens ilustres, profetas e heróis modelam a produção de valores no presente e regulam a expectativa do que acontecerá. Na instituição retórica, a distinção entre memória natural e memória artificial determina que o perito na arte de dizer retenha mnemonicamente os argumentos genéricos, partilhados coletivamente, do elenco das autoridades do costume antigo que imita. A arte mnemônica constitui-se como procedimento de invenção, disposição dos argumentos pelas partes do texto, elocução e ação do discurso.

Na modernidade, o conceito de "memória" configura-se como campo privilegiado para a compreensão das múltiplas temporalidades que trespassam o sujeito. A literatura vale-se da dimensão da memória para configurar um modo específico de recuperar o passado e apreender o presente. A forma memorialística é necessariamente mediada pela escritura de um momento que já é passado no ato de sua recuperação. Entre o esquecimento e a lembrança, o individual e o coletivo, a impossibilidade de totalizar perspectivas pretéritas torna-se condição da construção de identidades e da reconstituição de acontecimentos.

A invenção da intimidade e o advento da psicologia propiciam uma profusão de relatos memorialísticos que invadem o campo filosófico e literário, por meio da confissão de um *eu* que se dobra sobre sua vida interior, em biografias ficcionais e em autobiografias com assinatura do próprio autor ou em nome de um autor fictício; em poemas nos quais o eu lírico revê a matéria com que determinou a construção precária de sua identidade, da consciência, em permanente dúvida diante dos rumos da ciência, e do pensamento poético; em crônicas, cartas, diários, testemunhos e em outros modos difusos.

Na literatura modernista, as diversas formas do memorialismo tornam-se estratégia de reflexão sobre a experiência de uma sociedade oligárquica, escravocrata e antidemocrática. Em diálogo com ensaios interpretativos sobre o país, o romance de 1930 põe em cena formas de sujeição e de dominação, o que enseja um balanço crítico acerca de uma formação estruturalmente desigual. Nesse período, a memória funciona, na prosa, na ficção e em verso, como resposta subjetiva a um quadro de aprofundamento das clivagens sociais, constituindo-se, também ela, como um instrumento de descoberta e interpretação de si e da história.

Na literatura de hoje, a proliferação de narrativas memorialísticas ocorre em um contexto de hegemonia da indústria cultural que pulveriza o público em nichos editoriais. Com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, o excesso de informação fragmentada e a cultura das redes sociais alteram a memória individual e coletiva sobre o presente e o passado. Nesse cenário, observa-se a produção de conflitos entre arte e entretenimento que põem em causa a literatura concebida como ato de resistência às formas de dominação e de alienação das consciências.

Este número da revista *Teresa* contém três seções: o dossiê Literatura e Memória, uma segunda parte de temática livre e a última, com resenhas de obras recentemente editadas. Ao fim de cada uma delas entremeiam-se poemas inéditos de Simone Brantes e Alexandre Pilati, e poemas recém-publicados de Vera Lúcia de Oliveira.

No Dossiê, a disposição dos artigos obedece às diferentes formas literárias e discursivas de que participam os objetos estudados: (1) a lírica; (2) a escrita da história; (3) a prosa de ficção e (4) crônicas e cartas.

A primeira seção do Dossiê contém estudos sobre Dantas Motta, Gregório de Matos e Guerra, Francisco Rodrigues Lobo e Tomás Pinto Brandão; Cecília Meireles; Dante Milano e Nicolas Behr. Na seção que corresponde ao discurso da história, a revista traz um artigo que trata de códices da Academia Real da História Portuguesa e outro, que aborda *Tristes trópicos*. Os trabalhos sobre a prosa de ficção contemplam obras de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Gonzaga Duque, Guimarães Rosa e Jorge Amado. A última seção do dossiê publica artigos sobre a crônica da viagem ao Brasil, entre 1824 e 1826, de Carl Schlichthorst; sobre a imagem de Godofredo Rangel em cartas de Monteiro Lobato; e um terceiro, acerca de cartas de Antônio Vieira.

Na Seção Livre, os leitores poderão acompanhar uma discussão sobre a presença da máquina do mundo em Camões, Dante, Drummond e Haroldo de Campos, a análise de um romance de José Lins do Rego e um estudo sobre Lima Barreto.

Por fim, resenham-se *O livro das semelhanças*, da poeta mineira contemporânea Ana Martins Marques; *Lutas e auroras*, de Luiz Roncari; e *Espírito rixoso: para uma reinterpretação de* Memórias de um sargento de milícias, de Edu Teruki Otsuka.

Neste momento de agudização dos conflitos sociais e políticos, o neoliberalismo sem fronteiras nem limites modifica as forças produtivas enquanto repõe um autoritarismo que parecia soterrado. Este número da *Teresa* procura, de algum modo, se contrapor a este presente histórico em que a memória coletiva é destruída pelo avanço desenfreado da barbárie.

Cilaine Alves Cunha e Fabio Cesar Alves

1 • ARTIGOS

Amós e a “memória que tudo dita” nas elegias do país das gerais, de Dantas Motta

Vagner Camilo

RESUMO: Este artigo tem por escopo examinar as peculiaridades do memorialismo poético de Dantas Motta no segundo livro de sua obra maior, *Elegias do país das Gerais.* Tais peculiaridades compreendem a visada crítica lançada ao passado; a figuração do eu como poeta-jurista e poeta-profeta; e o discurso elegíaco concebido a partir da fusão da linguagem poética e do jargão jurídico.

PALAVRAS-CHAVE: Dantas Motta; poesia brasileira moderna; elegia; memorialismo; linguagem jurídica.

ABSTRACT*: This article aims to examine the peculiarities of the poetic memorialism of Dantas Motta in the second book of his greater work, Elegias do país das Gerais. Such peculiarities include a critical view of the past; the figuration of the I as poet-jurist and poet-prophet; and the elegiac discourse conceived from the fusion of poetic language and juridical jargon.*

KEYWORDS*: Dantas Motta, Brazilian modern poetry; elegy; memorialism; legal language.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.148476

A Lourenço Dantas Mota, pela acolhida generosa e pela contribuição decisiva para esta abordagem.

Dantas Motta (1913-1974) teve em seu tempo uma acolhida das mais favoráveis por parte de nomes respeitáveis do Modernismo, como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Este último é responsável pelo estudo introdutório que integra a edição das poesias supostamente completas do poeta de Aiuruoca. Sob o título geral de *Elegias do país das Gerais: poesia completa*, foram reunidos os livros *Planície dos mortos* (1936-1944) e *Anjo de capote* (1946-1952), além das *Elegias do país das Gerais* (1943-1958) propriamente ditas, sem esquecer de alguns inéditos e esparsos.[1]

Outros intérpretes de destaque se pronunciaram à época sobre a qualidade excepcional da poesia de Dantas Motta, como Adonias Filho, Manuel Bandeira, Waldemar Cavalcanti, Adolfo Casais Monteiro e Sergio Milliet. Nenhum, entretanto, conseguiu dimensionar tão bem o valor e o alcance poético e sócio-histórico de sua produção como o fez aquele cujos próprios versos são referência decisiva para o poeta das Gerais:

> [...] em suas obras mais representativas, Dantas Motta foi principalmente poeta social, no sentido mais livre do termo, isto é, sem se prender a limitações ideológicas que tornam às vezes tão odioso esse tipo de poesia. Poeta social, porque socialmente integrado no meio físico e na sorte de sua coletividade, e empenhado em registrar-lhe as derrotas, a "austera e vil tristeza", como também os assomos de inconformismo e a aspiração, abafada ou visível, de reorganizar-se com justiça, dignidade e liberdade.
>
> Dantas foi, por assim dizer, o proprietário, em nossa poesia, de um estilo e um pensamento crítico-poético que não chamarei de inovadores, no sentido de atribuir conteúdo vanguardista a essa classificação. Seria mesmo o contrário disso, pois lhe repugnavam os malabarismos verbais, as charadas ideográficas, a sofisticação de recursos ópticos que distinguem uma poesia mais decorativa do que substancial. O que ele tinha a transmitir em verso era demasiado importante para se submeter a cânones de uma ilusória inventividade. Pedia elocução não criptográfica ou lúdica. Por isso, achou o dizer adequado, ora grave ora sardônico e mesmo navalhante, mas sintaticamente completo. Creio que o seu verso mais característico seja o das *Elegias*, com o seu ritmo lento e severo, seu contínuo fluir semelhando ou sugerindo as águas do rio São Francisco, esse rio de onde parecem

1. De acordo com Lourenço Dantas Mota, filho do poeta, outros inéditos surgiram depois da edição de 1988.

> nascer e para onde voltam sempre os poemas de Dantas Motta. Não teve imitadores, que eu saiba, ou, se os teve, passaram despercebidos.[2]

Sem dúvida, esse alcance social diz respeito, notadamente, às *Elegias do país das Gerais*, composta de cinco partes ou livros, como o autor optou por nomeá-las, as quais fundem, ainda, toda uma diversidade de gêneros poéticos: écloga, poema epistolar, poema dramático etc.

Dos cinco livros que integram as *Elegias*, interessa abordar tão somente o *Solar de Juca Dantas*, mais afinado com o tema do dossiê proposto por esta revista. Ele foi, provavelmente, dos últimos a ser composto, embora segundo livro da sequência. Isso levando em conta a datação proposta pelo poeta para sua elaboração: 1954-1957. Para se ter uma ideia, o quinto e último livro desse conjunto foi concebido em paralelo, entre os anos de 1956 e 1958.

O segundo livro vem dedicado ao pai recém-falecido, um motivo a mais para a homenagem:

> A meu pai Lourenço Henriques da Motta (*1889 +1951) com este pensamento parafraseado de Péguy: é bem maior o número de santos na obscuridade.[3]

A influência das ideias e dos escritos de Charles Péguy, "o mais perfeito modelo do antimoderno, eterno trânsfuga, agente duplo encarnado"[4], sobre Dantas Motta e outros tantos escritores e intelectuais brasileiros dos anos 1930 e 1940 é algo ainda a se aquilatar devidamente, incluindo-se a recepção local dos *Cahiers de la Quinzaine*, que o poeta e escritor francês dirigiu.[5] Sobre esse pensamento que o poeta mineiro diz parafrasear,

---

2. ANDRADE, Carlos Drummond de. "Nome a lembrar: Dantas Motta". Trata-se, na verdade, de material publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, por ocasião do primeiro aniversário da morte de Dantas Motta, na forma de entrevista concedida a Delmiro Gonçalves. Drummond republicou-o, posteriormente, no *Jornal do Brasil* em três partes, nos dias 6, 8 e 10 de março de 1979. In: MOTTA, Dantas. *Elegias do país das Gerais: poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória (Coleção Resgate, vol. 6), 1988, p. XVI.

3. Para a reprodução dos versos das *Elegias*, valho-me da edição de 1961 que me parece mais cuidadosa: MOTTA, Dantas. *Elegias do país das Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1961, p. 95.

4 COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: UFMG, 2017, p. 225.

5. Lourenço Dantas Mota confirmou-me que é procedente a influência de Péguy sobre o pensamento

vale mencionar a observação de Claire Daudin, quando afirma que a figura do santo sempre tomou o lugar do militante nos escritos do autor de *Mystère des Saints Innocents* e de outros tantos mistérios de inspiração medieval. Trata-se, sempre, da questão do agir, de andar e procurar transformar o mundo, buscando, ao mesmo tempo, não se deixar prender pelas "armadilhas da luta política, que Péguy denunciou com lucidez".[6]

Sem dúvida, a questão da militância está no horizonte de atuação de Dantas Motta, "moderno cavaleiro andante da jurisprudência a serviço de posseiros sem esperança", como o denominou Drummond. Não se trata, portanto, apenas de uma metáfora *projetiva* para a militância, mas de um *agir* traduzido em *andança* efetiva. Ela surge, também, como uma alternativa mais eficaz às armadilhas da luta política, nas quais Dantas Motta quase se deixou prender quando pretendeu a candidatura como deputado pela UDN... Como bem lembra Drummond, "por felicidade, não tivemos na Câmara o Deputado Dantas Motta", que certamente entraria em choque com "as conveniências partidárias", mas a militância política trouxe resultados decisivos para sua criação poética: deu-lhe "a sofrida experiência, a visão extrafachada dos problemas e figurantes envolvidos em seu jogo. Não houvesse a passagem pela política, talvez sua poesia tomasse outro rumo, descompromissado com o real e o social: um rumo apenas estético".

Esse compromisso do poético com o real e o social deixou marcas evidentes no conjunto das *Elegias*. No caso do *Solar*, aparece a todo momento, valendo destacar, a título de ilustração, a passagem em que, suspendendo por instantes a rememoração, o eu lírico se volta, por meio da apóstrofe, à própria poesia, em busca de inspiração para seguir como o canto. Trata-se de uma concepção *sui generis* de criação, em que se funde poesia, princípio de economia, Maiakóvski, denúncia político-social e conversão cristã de famílias locais oriundas de outras etnias e religiões...

----

do pai. Destacou, como exemplo, a visão do *dinheiro* que ambos têm em comum, e indica, como leitura sugestiva para se pensar essa influência, o estudo de Jacques Julliard (*L'argent, Dieu et le diable: face au monde moderne avec Péguy, Bernanos, Claudel*), intelectual de esquerda e católico, que é autor de uma monumental história da esquerda francesa.

6. Diz ela ainda que tais personagens santificados são, sem dúvida, figuras modelares, "mas para os seguir é necessária uma virtude ainda superior à coragem e ao sacrifício de que Péguy é o herói da luta por Dreyfus em nossa juventude". Ver o estudo biográfico e crítico de Claire Daudin no portal do sítio dedicado ao poeta e pensador francês em <http://charlespeguy.fr/La-dent-du-dieu-qui-mord>.

Ó poesia em cuja forma me adentro,
Tornada diária, noturnamente útil,
Também princípio de economia,
Trabalho por que clama Maiakovski!
Infundi-me forças ao canto,
Para que eu possa pôr um *jesus*
Nos *mínimo*, um divino nos *chantre*,
Um sacramento nos coutos,
E se interrompam, enfim,
Todas essas árvores genealógicas,
Que povoaram de desertos o País,
De erosões a terra inculta,
De ausências os casebres miseráveis,
De dinheiro os Bancos da República,
De ninguém os caminhos morrendo.[7]

A própria convergência entre o *santo* e o *militante* identificada por Daudin nos escritos de Péguy encontra um correlato na identificação do poeta social das *Elegias* com um dos profetas, conforme se evidenciará adiante.

Antes disso, importa tratar das feições memorialísticas assumidas pelo discurso elegíaco no *Solar de Juca Dantas*, que também matizam, em boa medida, *Sião*, o terceiro livro das *Elegias do país das Gerais*. Limito-me, entretanto, ao segundo livro, a fim de examinar o estatuto da subjetividade lírico-elegíaca, a *ficcionalização* da voz poética e as atitudes do memorialista face ao passado ancestral, denunciando mais claramente qual o propósito da rememoração que norteia o poema.

Embora apresente traços autobiográficos, o *Solar de Juca Dantas* se caracteriza mais apropriadamente como *memorialismo*. Isso porque, para além da história de uma personalidade, a ênfase recai no estatuto testemunhal do *eu* e no alcance trans-individual dos acontecimentos abordados.[8] É bem verdade que Gusdorf alega que os dois gêneros de *escritas de si* não se opõem e chegam mesmo a se confundir em vários casos, uma vez que a tônica na vida individual ou no mundo são extremos em meio aos quais as obras se

7. MOTTA, Dantas. Op. cit., p. 104.
8. LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971, p. 15.

instalam, oscilando entre um e outro. No entanto, ele próprio reconhece um tratamento distintivo da subjetividade em cada caso: ao passo que a autobiografia contempla a intimidade do sujeito, o memorialismo privilegia sua face pública ou social, bem como suas relações com o horizonte histórico, compondo amiúde o retrato de uma grande personalidade, uma genealogia ou o quadro de relações sociais num dado contexto.[9]

Quando se passa em revista as sete partes que compõem o segundo canto, percebe-se claramente a ênfase dada ao trans-individual, enquanto o eu ganha a cena para revelar não tanto um drama interior, mas o que responde por sua condição ou estatuto social.

O memorialista recorre a um *locus* clássico nesse gênero de discurso: a *casa ancestral*. Vários são os poemas, por exemplo, de Drummond, que reportam a esse lugar comum, desde o hamletiano "Viagem na família" (em *José*), inaugurando a linhagem dos grandes poemas de família, até "O peso de uma casa", no livro póstumo (*Farewell*). É possível que Dantas Motta tenha buscado inspiração no exemplo drummondiano ao se apropriar dessa tópica, já que a alusão ao poeta itabirano se faz em mais de um momento do *Solar de Juca Dantas*. Mas o tratamento dado à "casa solarenga" em que se vê o eu adentrar logo no pórtico do livro é algo bem diverso da culpa familiar que mobiliza o *fazendeiro do ar* em relação aos desígnios do pai e do clã mineiro.

> E entrando esta casa solarenga, dos *dantas*, digamos,
> Perdido no fundo do chamado Ermo dos Gerais,
> A candeia à mão alumiando o revés dos sítios,
> Pelos caminhos onde os galos mais não cantam.[10]

À primeira vista, pode parecer pretensão nobiliárquica conferir o status de *solar* à casa ancestral dos *dantas*, embora o "digamos" (somada ao minúsculo do sobrenome) já relativiza tal impressão, desmentida de vez ao longo dos versos, revelando-se, por fim, quase irônica quando se considera a visada crítica que preside a visitação.

O eu memorialista promove sua visita mais imaginária do que real sintomaticamente com "a candeia à mão aluminando o revés dos sítios", assim como, mais adiante, risca um fósforo "no fundo desta sala/ que em morcegos se ceva". O jogo entre luz e sombra ganha, obviamente, significação maior ou simbólica. Isso não só por trazer à

---

9. GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Garnier, 1991, pp. 260-261.
10. MOTTA, Dantas. Op. cit., p. 97.

luz o passado ancestral, mas por iluminar racionalmente os alicerces da ordem econômico-social que deram sustentação ao universo rememorado. Portanto o eu já atesta, de saída, o desejo evidente de seguir a contrapelo da história, movido não por um anseio nostálgico de reencontro com o passado ancestral, mas por um impulso desmistificador, buscando iluminá-lo e examiná-lo de uma perspectiva crítica.

O memorialista não se mostra investido daquele poder restaurador que faz o passado aflorar em sua plenitude. A referência aos galos que já não cantam pelos caminhos atestam isso. As remissões ao tempo pretérito vêm sempre marcadas pelo *silêncio*, pelo abandono e pelas fantasmagorias e imagens de esterilidade –

> Morreu o crepúsculo!
> Um sol fantasma de arado e semente defunta,
> Que não cativa de seu degredo os campos do sono,
> De há muito enobreceu, empoeirado, um fim de tempo.
> Nem as cardas d'oiro – a roca ao lado –
> E que as chuvas de junho as nuvens não fiam,
> Se abespinham sem mãos humanas que as afaguem,
> Visitadas que são, hoje, por vespas e aves noturnas.[11]

Destaque-se, ainda, as alusões ao insulamento, sofrimento, extenuação e morte, exemplificadas pelo momento em que o eu afirma ter preferido jamais ingressar na casa solarenga, feita "de prestígio e solidão" e circundada de *soluços*, luares *mortos*, velhos defuntos e secas borboletas:

> Prouvera que eu, nesta casa, não entrasse,
> Feita que é, toda ela, de prestígio e solidão.
> Os muros circundantes que, na várzea,
> Se compunham apenas de latim, heras e bibliotecas,
> Agora se tocam de outros soluços,
> E, sob um luar de mortos minérios,
> Carregados do tão doce preceito itabirano,
> Começam, de novo, a pastar velhos defuntos,

11. Ibidem.

À margem de um rio de bois tristes
E secas borboletas que se vão definhando.[12]

Isso sem esquecer do *noturno* associado às sombras do esquecimento e da morte, extinguindo animais, pastagens, pássaros e divisas:

Enoiteceu o País!
E com a noite sobre as empoeiradas sombras de Sião,
Sem pastagem, sem gado de corte ou de cria,
Este sol também morto de desertos e minérios,
Que extingue das ramagens os derradeiros pássaros,
E mata, por força de uma lei de subsolo,
Dos últimos sítios as derradeiras divisas.
ENOITECEU![13]

Tais signos negativos se disseminam por todo o canto. Seres e costumes evocados pelo memorialista não perdem seu caráter *fantasmal*, como na passagem em que se rememora os preparativos dos jantares seguidos de música que animaram, outrora, o solar, agora descritos por *espíritos envoltos em capuzes brancos*, cuja movimentação é comparada a um minueto. É quase uma espécie de recriação moderna da *dança macabra*, embora sem o sentido original dessa sarabanda medieval que servia como advertência contra a vaidade das distinções sociais. Já aqui, a hierarquia se repõe tal como se dava no passado:

Aqui os espíritos, envoltos em capuzes brancos,
Entram e saem a sala, o alçapão, a despensa.
Num ligeiro curvar de cabeças, como num minueto,
Pelos corredores longos inda se tocam, conduzindo,
Cada qual, a ânfora, a jarra e a toalha de linho.
Sabor de barbas, após a refeição, alimpando-se,
Na *pêra*, como um brasão, do leite derramado.

12. Idem, p. 101.
13. Idem, p. 107.

À noite, vazia a sala, são solaus
Que na solfa adormecem os salões de ouro,
E todas as cadeiras, austríacas,
Se movimentam num leve arrastar de pés,
Sob o compasso manso da de balanço, sozinha.[14]

Em face do universo rememorado, tão marcado por essas notas lutuosas, o *eu* não demonstra qualquer afetividade. Ao contrário, só lhe dirige o olhar distanciado:

Dos sete montes solitários,
Vivendo todos sob a cara tenebrosa do Arpamingos
Que havendo assistido aos enterros de meu avô e bisavô,
De mim não colhem senão este olhar à distância.[15]

Esse distanciamento, somado à atitude desmistificadora, no sentido alegado de não fazer concessão ao passado patriarcal, é algo bastante incomum no memorialismo brasileiro, notadamente o mineiro, em que se alinha Dantas Motta. Só por isso, ao invés do esquecimento a que tenderam a ser relegadas, as *Elegias do país das Gerais* já mereciam um lugar de destaque, quando posta à contraluz dessa vertente tão forte na literatura brasileira.

Basta notar o quanto o poeta se afasta de certas ambivalências do memorialismo de um Pedro Nava, por exemplo. Não há, como neste, pretensões nobiliárquicas e orgulho genealógico, nem o autoenobrecimento do memorialista por ser o detentor do poder de preservar a história dos antepassados. Também não se verifica no autor das *Elegias*, como no de *O baú de ossos*, a adoção da imagem ou da identidade do *herdeiro*, seja do patrimônio econômico-financeiro, seja da tradição e da cultura familiares.[16] E se o "narrador das *Memórias* encarna um modelo positivo da classe superior brasileira que decaiu com a crise das oligarquias"; se ele representa "um autêntico filho-família

14. Idem, pp. 97-98.
15. Idem, p. 98.
16. MELO, Juliana Ferreira de. "A construção de si como um herdeiro: Pedro Nava e os episódios de *Baú de ossos*". <http://alb.org.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem10pdf/sm10ss08_06.pdf>, pp. 1 e 5).

da burguesia nacional" imbuído da "missão de pensar o país".[17] em Dantas Motta esse *compromisso* persiste, de certo modo, embora sem o *status* do primeiro, pelo menos na ficcionalização que os versos promovem, ao que se acresce o intento maior dos versos memorialísticos: a denúncia dos abusos e desmandos dessa classe.

Ao invés do *herdeiro*, o memorialista do *Solar de Juca Dantas* insiste na condição de *declássé* e no desprezo absoluto pelo lastro ancestral ou, em suas próprias palavras, pelo "transunto de velhas glórias". É o que se vê no autorretrato extremamente pungente do *doutor deficitário*, chegando mesmo à posição de indigência, ainda que se trate de recurso retórico para hiperbolizar a distância social que o separa de seu passado familiar. A condição de decadência é acentuada no detalhe, com a caspa pontilhando os ombros desse *mendigo*, a quem só resta, impotente, o direito ao choro:

> Tarde já. Os fruitos e as crianças possuíam,
> Nas primaveras frustras que então passei a ser,
> Um sabor de saudade no mendigo que hoje sou,
> A despeito de transunto de velhas glórias
> E humanas lidas. E da caspa em desuso
> Que pontilha de grisalho meus ombros chovendo,
> Deflui esta decadência de lágrimas sem lastro,
> Dando ao título de doutor de Sião
> Este ar deficitário de despesa,
> Que busca, na ausência de terras e de teres,
> E na paciência com que suporto outros coronéis,
> O sentido de sua própria escravidão.
> Desse mundo não sou. E nem lhe temo a noite.
> A noite com suas lenternas e seus ladrões,
> Terremotos e valhacoutos.
> Temo sim o dia que dela nasce,

---

17. AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998, p. 208). De acordo com Eneida Maria de Souza (*Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: funalfa, 2004), "essa missão correspondia ao projeto cultural de uma geração que se colocou como porta-voz dos anseios populares, a elite intelectual modernista, voltada para o conceito de nação como resultado de um trabalho planejado de cima para baixo, respeitando hierarquias de ordem social e política" (p. 29).

E com ele a burra de dinheiro, agasalhada e fiel,
Cheia dos terrores noturnos de ontem,
Contendo, ensimesmadas, as mesmas manhãs,
Plásticas e portáteis de hoje,
E em que se enfeixam, de uma só vez,
O gado, a servidão de passagem, a infância,
O luto, a vida e o direito de chorar.[18]

Em outros versos, reaparece essa ênfase na condição de espoliação ou, como ele dirá ainda, no "fadário da inconformada pobreza", que o obriga a se sujeitar ao poder e desmando dos coronéis, equiparando-o, no grau de privação extrema acima indicado, à condição escrava... Veja-se mais esta passagem que também explora de forma contundente as aperturas econômicas e privações de eu:

Entanto fugido não tenho
À paz que em agonia se ensaia.
Nem forçado a porta do dinheiro,
Incidente e escusa,
Que rareia de gente a ampla solidão da posse.
Enoiteceu o País! [...]
E com a noite do País
Enoiteci eu que encontro,
No pagamento da mora,
O meu sustento, e nas bocas,
Encarvoadas e tristes,
Como de filhotes implumes,
Com os bicos abertos à vastidão do mundo,
Este pão de silício,
Vivendo já a um sol doutro hemisfério.[19]

---

18. MOTTA, Dantas. Op. cit., p. 106.
19. Idem, p. 107.

Voltando ao traço diferencial, que é a mirada crítica do memorialista, ele se torna tanto mais evidente, logo que se abre o segundo livro, na menção ao corpo vasculhado do morto apartado de seus bens, em versos cuja força é garantida não só pelo poder das imagens, mas pelos jogos aliterativos:

> E vasculhando vou, na memória que tudo dita,
> O corpo morno do morto, dos seus bens apartado,
> No instante justo, preciso, em que a janela do quarto,
> Com a empanada, a luz, o vento e o gosto da injeção,
> Noite escura de vaca e herança é.[20]

Nesse trecho, a referência aos bens dos quais o morto se mostra apartado e à herança já sinaliza um traço marcante na linguagem, no discurso e na perspectiva adotadas por Dantas Motta, que introduz, por assim dizer, um dispositivo *jurídico* ao focalizar o passado, produto, sem dúvida, de sua formação e atuação profissionais. O jargão jurídico invade o domínio poético num híbrido inaudito em nossa tradição. Isso faz de seu memorialismo uma espécie de processo judicial movido contra o passado, promovendo concomitantemente um inventário às avessas.

Sob certos aspectos, esse memorialismo alimentado pelas *escrituras*, que *dominam toda a noite densa do País* (p. 75), e demais documentos de posse e de compra e venda, faz lembrar o maior poema de família de Drummond, dado a lume poucos anos antes: "Os bens e o sangue". Talvez sob o impacto desse poema de *Claro enigma* (1951), Dantas Motta tenha composto, deliberadamente ou não, o *Solar de Dantas Motta*, lançando mão de um procedimento estilístico formal afim ao do poeta itabirano.

Sabe-se que desde a primeira publicação do poema na *Revista Anhembi,* "Os bens e o sangue" foi concebido por Drummond a partir da "leitura de um maço de documentos de compra e venda de datas de ouro no Nordeste de Minas Gerais", pertencentes à sua família desde 1781, quando adquiridas pelo seu antepassado, "capitão João Francisco de Andrade, que os transmitira a um seu sobrinho e sócio, o major Laje" (ambos expressamente evocados nos versos). "Diz Eschwege que as lavras de João Francisco, em 1814, produziram mais de três mil oitavas de ouro. A exploração declinou com o tempo, e

---

20. Idem, p. 97.

por volta de 1850 vemos os donos se desfazerem de jazidas e benfeitorias".[21] O poema se ocupa, justamente, desse momento em que os antepassados se desfazem das lavras, dando início ao processo de espoliação do patrimônio e decadência familiares.

Um dos aspectos distintivos da dicção, gênero e estilo empregados em "Os bens e o sangue", por associação mesmo a esses documentos que inspiraram os versos, é a mimese da linguagem cartorial ou do estilo dos documentos de transação comercial do século XIX, parodiados com humor e poesia, embora revestidos de um fundo fatalista, agregando uma estrutura típica da tragédia para encenar o conflito dramático do herói com os antepassados.

A dimensão de tragédia atravessada de ironia foi uma vez examinada por Correia.[22] Busquei retomá-la em outro momento, desdobrando-a em função do vínculo original da tragédia com os *autos processuais* – conforme o demonstraram Jean-Pierre Vernant e Walter Benjamin –, para encenar nos versos e no palco da memória, o julgamento do herói *gauche* pelo tribunal do clã mineiro.[23]

Ora, o que me parece característico de o *Solar de Juca Dantas* é também a apropriação da linguagem cartorialesca, não com o intuito paródico de Drummond, mas nem por isso isenta de uma atitude igualmente distanciada e irônica da parte do eu lírico. E ainda que não dialogue com a tragédia, a elegia de Motta não deixa de ser também uma recriação poética de um *auto processual* investido contra o passado. Não falta mesmo a denúncia da índole mercantilista, que Drummond expunha na boca de seu antepassado Joaquim Fernandes.

Pode-se falar de uma *devassa* simbólica, para fazer jus ao passado inconfidente associado à figura do capitão de auxiliares e guarda-livros Vicente Vieira da Motta, "um dos condenados da Inconfidência pelo crime de silêncio (não contou às autoridades que Tiradentes conspirava)", segundo informa Drummond.[24] Esse personagem histórico é, aliás, expressamente evocado nos seguintes versos, como se se tratasse de um antepassado, embora não haja registro que o comprove:

---

21. Apud CAMILO, Vagner. "No tribunal do clã mineiro: culpa familiar". In: *Drummond: da* Rosa do povo *à rosa da trevas*. Cotia: Ateliê Editorial/ANPOLL, 2005, pp. 267-68.

22. CORREIA, Marlene de Castro. "Tragédia e ironia em 'Os bens e o sangue'". *Littera*. Rio de Janeiro, set-dez 1972.

23. CAMILO, Vagner. Op.cit., pp. 263-276.

24. Drummond afirma esse parentesco direto, mas, equivocadamente, fala em Vicente "Ferreira" Mota (ANDRADE, Carlos Drummond de. "Nome a lembrar: Dantas Motta". In: MOTTA, Dantas. Op. cit., p. XVI--XXIII). O filho do poeta, Lourenço Dantas Mota, entretanto, diz desconhecer qualquer vínculo familiar com esse personagem, o que não impediria o pai de sugerir, ficcionalmente, tal parentesco.

> Que os demais, deixando morrer de sede e fome,
> Às margens do Rio Lenau, o Capitão de Auxiliares
> Vieira da Mota, perderam de mim as suas feições.[25]

Volto ao dispositivo jurídico, que mobiliza diferentes recursos e referências temático-formais empregados nos versos. A própria ênfase na dimensão espacial, com a evocação da casa e da geografia local como fundamento *físico* da rememoração, atravessadas que são pelas relações de classe, faz pensar no conceito de *espaço jurídico* de Halbwachs (aliás, também formado em direito). Para o autor de *A memória coletiva*, não se trata de "um ambiente [...] vazio que simboliza apenas uma possibilidade indefinida de relações jurídicas entre homens". Conforme esclarece uma comentarista do grande sociólogo francês, a apreensão dessa noção de espaço corresponde à necessidade de inscrever as relações jurídicas em um quadro concreto:

> As relações entre homens não se dão no imaterial. Os diferentes modos de agenciamento dessas relações interindividuais, a princípio, coletivas e sociais, em seguida, que propõe todo sistema de direito, aparentam ser muito abstratas, até fictícias, para Halbwachs. A ancoragem da relação jurídica no real parece, assim, necessária não para determinar a natureza das ligações que os indivíduos tecem entre si, mas para assegurar a permanência, a continuidade e o seu reconhecimento na e pela sociedade.
> A simbolização dessas ligações pelo atestado jurídico "escrito" não teria, então, sentido e não provocaria efeito a não ser em duas condições. Por um lado, esses elos devem "enraizar-se", isto é, devem ter um suporte material, uma implantação no "chão"; eles devem ser concretizados, executados, realizados; eles devem se inscrever nas terras, nos lugares ou se estruturar em imóveis, edifícios ou prédios. Por outro lado, a representação espacial e tangível dessas ligações deve suscitar em cada um dos protagonistas envolvidos, de uma maneira ou de outra, pelas relações que elas induzem, uma imagem estável que fixa e repara a memória.[26]

No *Solar*, o dispositivo jurídico mobiliza, ainda, a identidade assumida pela voz poética. A autorrepresentação do eu como *poeta-jurista* – na falta de melhor termo – comparece

---

25. MOTTA, Dantas. Op. cit., p. 108.
26. KOUBI, Geneviève. "L'espace de la mémoire collective sans le droit public". In: DÉLOYE, Yves e HAROUCHE, Claudine (dir.). *Maurice Halbwachs: espaces, mémoire et psychologie collective.* Paris: Sorbonne, 2004, p. 125.

em vários momentos, a começar pela imagem de uma espécie de *duplo* do memorialista: o neto bacharel do Barão de Aiuruoca, cafeicultor e político proeminente do Império, com atuação destacada no Vale do Paraíba e na região de Minas onde nasceu Dantas Motta. O neto surge "de preto, grisalho e triste", ao fundo do quadro a óleo do avô, caraterizado de forma pouco enobrecedora para um ilustre fundador da cidade natal do poeta... Se as imagens dos avós contrastam substancialmente, o mesmo não se pode dizer em relação à do neto do Barão e à do de Juca Dantas, já porque este diz se "adestrar" naquele:

> Um fósforo riscado no fundo desta sala
> Que em morcegos se ceva, mostra, medonho e terrível,
> Nos seus trejeitos de saudade, raiva e bufoneria,
> O quadro a óleo do Barão de Aiuruoca
> Da parede saindo. Ao fundo, de preto, grisalho e triste,
> O neto varão – doutor de Sião –,
> Removendo a escrivaninha,
> Entre Caraças, *Horacius* e *Virguilius*
> Busca, como buscado tem, na infância das tenças,
> O fideicomisso, o usufruto, o adjutório,
> Inclusive aquelas cartas outras de sesmeiros,
> Com o gado invisível pastando.[27]

A passagem, aliás, é um bom exemplo da incorporação do jargão jurídico no domínio do poético, no misto invulgar referido há pouco. Eis, agora, o retrato bacharelesco do próprio eu memorialista, o *doutor ou escriba do Sião* depauperado, às voltas com o exame e a denúncia das escrituras que fizeram engordar a fortuna dos antigos senhores à custa da exploração e, ironicamente, sob a bênção do Senhor...

> Porque tu, exílio de seminarista e rosa, em que me adestro,
> Que toda fazenda de um padre precisa por garantia,
> Sabendo vais da inconformada pobreza o meu fadário,
> Dos pássaros inumeráveis à boca tímida

27. MOTTA, Dantas. Op. cit., p. 99.

Esta solidão gentil de roupa preta e tumultuosa,
Sobretudo este sol longínquo e há tanto tempo morto,
Sumindo, neste instante, nos socavões da serra,
De cujo rés-do-chão esta agora vos escrevo.
Doutor ou escriba de Sião – sei lá! –
Neste inferno que de montanhas duras se alimenta,
Vivo de reescrever, de novo, as Tábuas da Lei?
De ressurgir as datas e os prazos que engordaram
De vez os mais afortunados? De libertar as almas
Prestigiadas de negros demônios, acorrentando-se no escuro?
Vivo, sim, de, à luz dos palimpsestos,
Examinar aquelas escrituras prescritas e pretéritas,
Produtos de tanta gana e tanto roubo,
Lavradas todas em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo,
e onde os homens,
"*NOS SAIBAM QUANTAS ESTA VIREM*
OU DELA NOTÍCIAS TIVEREM," [...][28]

Nesse sentido, Dantas Motta contraria o sentido histórico que o bacharel assumiu em nossa tradição, na sua aliança acrítica com os interesses da classe de mando. Obviamente, penso no famoso capítulo de *Sobrados e mucambos* em que Freyre examina o bacharelismo como habilitação para o exercício do poder e, em vista disso, o prestígio crescente do título de doutor no contexto oitocentista, constituindo como um "aristocracia de beca e toga".[29] Penso, também, nas passagens de *Raízes do Brasil,* em que Sérgio Buarque explora a erudição sobretudo formal e exterior, puro verniz social, evidenciado no apego bizantino aos livros, visando apenas a dignificação e o enaltecimento daquele que ostenta *o anel de grau ou a carta de bacharel.* Nos versos acima, ainda que o bacharelismo pareça surgir, notadamente no caso do neto do Barão, como o destino natural dos filhos das elites proprietárias, não raro alheios ao universo rural e à inabilidade no trato com a terra e o gado, já não se trata mais, em especial no caso

28. Idem, pp. 99-100.
29. FREYRE, Gilberto. "Ascensão do bacharel e do mulato". In: *Sobrados e mucambos*: *decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. 3, pp. 951-1039.

do memorialista *déclassé*, de um bacharelismo epidérmico e acrítico, dominado pelo espírito de cordialidade.[30]

Veja-se, ainda, como o referido dispositivo mobiliza a própria linguagem poética, muito embora Drummond, que chegou a atentar à influência jurídica na poesia de Dantas Motta, tenha acabado por minimizar consideravelmente sua importância:

> Ainda sobre influências, o amigo indaga se, a meu juízo, a formação e a prática jurídica terão marcado a linguagem e a temática do poeta Dantas Motta.
> Respondo que sim, por fazerem parte desse cotidiano que o cercava, não me parecendo entretanto que deixassem marca fundamental. Ao lado do Antigo e do Novo Testamento, a grande presença foi a terra, o meio urbano-rural em que Dantas viveu. O problema nº. 1 do homem do interior há de ser naturalmente a terra, que vai gerando problemas: a posse, contestada e defendida em demandas ou a tiro e foice; divisas, servidão de água, queimada, furto de animais, colheitas frustradas pelas condições climáticas ou pelas *pragas* de insetos, os financiamentos discutidos, as hipotecas, a preocupação de transmitir a terra aos filhos, e o temor de perde-la até por falta de pagamento de imposto. No caso, o advogado era também poeta, e aquele servia a este, dando-lhe a base de conhecimento real que os poetas das grandes cidades só alcançam por ouvir dizer.[31]

O fato é que, a meu ver, o poeta e o advogado se encontram nas *Elegias*, notadamente neste segundo livro, fazendo com que poesia, jurisprudência e economia convirjam neste memorialismo *suis generis* que revê o passado pela lógica da acumulação do capital, de um lado, e da concomitante espoliação, de outro. É o que marca a diferença ou mudança de ênfase na passagem do primeiro para o segundo livro das *Elegias*. Naquele, o poeta-jurista, a fim de denunciar os problemas elencados acima por Drummond, eleva-se em defesa dos mais fracos e deserdados, delegando a voz poética a retirantes, posseiros e pequenos sitiantes, expulsos de suas terras, seja pela exploração imposta pelo grande proprietário ao meeiro no regime de arrendamento, seja pela cobiça do fazendeiro poderoso que, cioso de estender os domínios de terras, arremata por baga-

---

30. Ver "O sentido do bacharelismo", no capítulo VI, "Novos tempos", de HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, pp. 113-125.
31. ANDRADE, Carlos Drummond de. "Nome a lembrar: Dantas Motta", op. cit.: p. XXI.

tela o sítio do pequeno proprietário, com a conivência de uma lei corrupta, nunca à medida dos direitos dos mais despossuídos. Já neste segundo livro, o poeta-jurista se volta diretamente contra a memória dos antigos proprietários a que se ligaram, de algum modo, seus antepassados, a fim de denunciar a cobiça e a avidez da exploração com que compuseram seu capital, sempre em detrimento do escravo ou do homem livre pobre.

A denúncia se estende ainda à venalidade da igreja, cúmplice da acumulação patriarcal e da concomitante espoliação que ela implicou, conforme se viu nos versos supracitados e em mais esta passagem, posta logo na abertura do segundo livro:

> Percebo um cheiro de inventário,
> Um gosto de arrecadação tocado a padre,
> A crucifixo e a capa d'asperges.[32]

É curioso, nesse sentido, que o mesmo poeta-jurista empenhado em acusar esse aliciamento, valha-se do discurso bíblico para promover sua denúncia e condenação de tal acumulação desmedida e tal cumplicidade venal... Isso se verifica tanto no plano formal (i.e., no da linguagem e do estilo), quanto numa das *personas* assumidas pela eu lírico. No primeiro caso, a dicção poética de Dantas Motta, como notou Drummond e outros intérpretes, é resultado da fusão do discurso bíblico com o jargão jurídico. É curioso, nesse sentido, atentar-se ao modo como, no *Solar*, o poeta emprega o termo *escritura* no duplo sentido, bíblico e jurídico.

Já no segundo caso, a ficcionalização da voz poética leva o eu lírico a assumir, a dada altura, a identidade de Amós, o profeta que denunciou, de forma simples e direta, a riqueza desmedida de uns e a miséria excessiva de outros. É o que se vê na seguinte passagem, onde emerge o poeta como profeta, num cenário de terra *devastada* e desértica, já investindo contra *cruéis patrões*:

> Nem sabem que o pão, como as agendas,
> Têm lá suas origens,
> Divididas nunca em propriedades de cruéis patrões,
> Mas côdeas e bocas, outonos e estações.

32. MOTTA, Dantas. Op. cit., p. 97.

E, à medida que a terra envelhece e morre,
Suas árvores se vão tornando ridicas e maninhas,
Com pássaros empoeirados, sem campina, e sem alfanje.
É um terreno de insetos e de bíblias,
De que saio, profeta menor, Amós digamos,
Buscando a perdida infância com o que me renovar,
E, assim, informar este duro homem que hoje sou,
Sempre sob o signo deste País, denso e misterioso,
Tão rico de facúndias, quão de desertos,
E em cujas solidões tanto me excito,
Para buscar, nas reentrâncias dos mesmos Tigres,
Dos mesmos Jordãos e dos mesmos Eufrates,
As razões doutros Tetrarcas e doutras Galileias.[33]

No conjunto das *Elegias do país das Gerais*, essa identificação do eu lírico com o *profeta menor* torna a reaparecer na seguinte passagem do terceiro livro, *Sião*, dentro do mesmo espírito de crítica social:

E, então, os diamantes inexistentes, sem raiz e sem valia,
Vos não perderiam, tornando-vos longos como ciganos,
Pois que os profetas, de que provenho desde Amós,
Inclusive Ezequias, que por águas, escorpiões e desertos me ferem,
Aqui, tibetanos, talvez se não plantassem,
E as fortunas se não escorreriam da pedra-sabão, da lepra.[34]

Herbert Marks identifica a voz de Amós, "suprema entre os Doze", como sendo a "da indignação honesta", na "busca diligente por justiça social". Lembra que Blake viu nele o "gênio da profecia", cuja "retórica magnífica", antitética, é interpretada nos seguintes termos:

É difícil compreender essa fúria extática do negativo. De onde vem a energia para a ira do profeta? Como e por que ele insiste, contra todas as probabilidades, em rejeitar a aco-

33. Idem, p. 100.
34. Idem, p. 119.

modação? Falar do contexto social da profecia, de escolas ou grupos de suporte, apenas evita a questão central de um poder poético que, em sua intensidade alucinatória, lembra a megalomania, as palavras mágicas e ideias obsessivas do paranoico. Como as ilusões paranoicas, o zelo profético pode ser uma função da repressão ou, mais precisamente, dos fracassos da repressão, que permite que a vontade abra caminho em formas disfarçadas e elabore, no lugar do mundo proibido, suas próprias estruturas de aflição psicológica e social. A agressão, na raiz de todo entusiasmo poético, tem sido reconhecida desde Longino, o primeiro crítico literário a mencionar a Bíblia, mas fala mais alto nos profetas, os quais, eles próprios aflitos, aplicam sua palavra a tudo que os cerca. A indignação inclui a crítica social, mas não se limita a ela. A ira poética de Amós estende-se à própria poesia, consumida com outras expressões de capacidade humana em um nivelamento universal [...].[35]

Sem dúvida, Dantas Motta não empresta totalmente o tom indignado, nem o estilo simples e direto de Amós. Ao contrário, sua linguagem, ainda que flerte com o discurso bíblico, é mais altissonante, sofisticada, elaboradíssima, fundada numa sintaxe complexa, predominantemente hipotática, ao contrário da parataxe dominante na forma bíblica. Sua seleção lexical é elevada, não raro recheada de arcaísmos, embora mesclada, por vezes, de termos populares. Isso sem esquecer da abundância de recursos retóricos e tropos próprios do gênero poético.

Também não diria que haja aqui propriamente um tom indignado como o de Amós, mesmo tendo-se a revolta como fundamento da denúncia social. Esse tom indignado só viria a ser empregado nos versos dedicados, anos depois, a Tiradentes.

Se não encontramos aqui a "retórica magnífica", a "fúria extática do negativo", a intensidade paranoico-obsessiva a que chega a "ira poética de Amós", exacerbando a referida agressão longiniana que está na raiz da poesia, é talvez porque Dantas Motta tenha buscado alguma inspiração para o retrato do profeta não só no Velho Testamento, mas na recriação plástica, mineira, de Aleijadinho, cujo Amós difere dos demais profetas *acrobatas* que, com seus *gestos loucos,* imprecatórios, encenam, dramaticamente, seu *balé sacro* no adro de Congonhas.[36]

---

35. ALTER, Robert & KERMODE, Frank (org.). *Guia literário da Bíblia.* Trad. Raul Fiker ão Paulo: Ed. Unesp, p. 238.

36. BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.* Tradução de Mariza Murray. Rio de

Fotos de Alexandre Josué, 2008.

Essa diferença se faz notar tanto no tipo físico, quanto na indumentária:

> Seu rosto largo e imberbe tem expressão calma, quase bonachona, como convém a um homem do campo. Está vestido com uma espécie de casaco debruado de pele de carneiro, alusão à sua condição de pastor e traz na cabeça um curioso tipo de gorro, de forma semelhante ao que usam [...] os camponeses portugueses da região do Alentejo.[37]

Essa condição de *pastor* do profeta (tal como já o figurara Girolamo Lombardo na Santa Casa de Loreto, conforme lembra Bazin) é reiterada expressamente na inscrição entalhada no filactério que ele porta, denunciando, ainda, seu propósito claro de investir contra "os proprietários das classes dominantes, excessivamente locupletados de riquezas, enquanto os pobres morriam à míngua".[38]

Não deve ser à toa que a menção à Amós nos versos de *Sião* faça referência à doença que mutilou Aleijadinho e à matéria pétrea em que entalhou seus profetas ("E as fortunas se não escorreriam *da pedra-sabão, da lepra*"). Se for justa essa aproximação com o Amós de Congonhas do Campo, Dantas Motta também nisso parece se aproximar de Drummond, quando este sustenta a polêmica *mineiridade* dos doze profetas em "Colóquio de estátuas".[39]

Seja qual for a configuração e ânimo de que se mostra investida a poesia de Dantas Motta, este Amós das Gerais, o fato é que ele persiste, tal como seu grande modelo bíblico, na denúncia da avidez dos grandes e da venalidade da justiça, ansiando que "o direito corra como a água e a justiça como um rio caudaloso!" (Am 5:24) – o que, no caso das *Elegias*, corresponderia, efetiva e não metaforicamente, às águas do São Francisco, de que se ocuparão mais detidamente o quarto livro das *Elegias do país das Gerais*.

Outros aspectos mereceriam destaque nesse livro ímpar que integra uma obra toda ela excepcional. É o caso da referência aos colonos e às "novas heranças" (p. 79) que marcam o empenho genealógico do eu no *Solar de Juca Dantas*, a despeito da intenção denunciadora, marcada de negatividade, de Dantas Motta, caminhando, o tempo

---

Janeiro: Record, 2 ed, pp. 307-309.

37. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1984, p. 65.

38. Ibidem.

39. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias.* São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 57-59.

todo, num jogo entre memória individual e histórica, familiar e *coletiva*, nos termos de Halbwachs e fundando, assim, uma identidade comunal. Essa dimensão, entretanto, exigiria uma análise mais detida, reservada para outra ocasião.

Por ora, encerro a presente abordagem remetendo ao fecho fantástico do próprio poema, que torna a evocar a figura do avô materno do poeta, político e coronel José Francisco Corrêa Dantas, vulgo Juca Dantas[40], cuja solar dá nome ao livro. A figura avoenga, aliás, aparece só no título e nestes versos finais. Seu vulto e o da esposa saem de cena a cavalo, numa montaria fantasmática, rumo a qualquer ermida. A cidade natal, biblicamente identificada como Sião, que não pertence mais aos antigos moradores, acaba dominada por soturnos demônios, enquanto os anjos passam de raspão pelas paradoxais "negras virtudes" do eu... Este observa Sião de forma mais distanciada e do alto.

O memorialista encerra sua evocação do passado num *derradeiro* jogo de luz e sombra, em correlação com os versos de abertura. É uma espécie de imagem-síntese do segundo livro, como breve, luminoso e lúcido interregno memorialístico no conjunto das *Elegias*, antes de se apagar em definitivo...

O que era meu e vosso não são mais nossos,
Salvo os fantasmas desses cavalos,
De lombilho um e silhão outro,
Conduzindo nas noites menos vigiadas,
Os vultos de José Francisco Correa Dantas
E Josefina Emília da Silva Dantas,
Mas que, à medida que passam rumo a qualquer ermida,
Vão sendo, nas montanhas anchas e duras,
Substituídos por demônios pelados, rindo.

---

40. Esclarece Lourenço Dantas Mota: "Juca Dantas é meu bisavô materno (pai de minha avó). Seu nome é José Francisco Corrêa Dantas. Foi vereador em várias legislaturas, com algumas interrupções, de 1890 até 1927, quando chegou a presidente de Câmara. Foi de tenente (primeira legislatura) a coronel da Guarda Nacional. É da família Paula e Silva, que tem ramificações no Vale do Paraíba (o vai e vem entre essa região e o sul de Minas é comum em muitas famílias, desde a Colônia), inclusive com a família de Rodrigues Alves, pelo que posso concluir da biografia escrita pelo Afonso Arinos, casado com uma neta do presidente. Meu pai, se sabia disso, nunca disse nada a respeito. Contam os velhos parentes que houve uma desavença na família, que se dividiu em três: uma manteve o Paula e Silva, outra adotou o sobrenome Benfica e meu bisavô escolheu, não sei por que, o Dantas, muito mais comum no Nordeste que em Minas."

Longe, os anjos continuam a passar de raspão
Sobre as minhas negras virtudes.
E como um anjo nostálgico,
No seu enfado de Paraíso,
Ou soturno demônio,
Rindo, liberto, da agonia da terra,
Sião eu vejo, lá embaixo,
Com as luzes se acendendo,
Para morrer.[41]

Vagner Camilo é professor associado de Literatura Brasileira na USP e autor de *Drummond: da Rosa do Povo à rosa das trevas* (Ateliê Editorial/ANPOLL 2000).

41. MOTTA, Dantas. Op. cit., pp. 108-109.

Imitação e emulação nas letras luso-brasileiras: Francisco Rodrigues Lobo, Gregório de Matos e Guerra e Tomás Pinto Brandão

Marcello Moreira[1]

RESUMO: O artigo tem como objetivo analisar as relações entre dois princípios que estão na base do fazer poético dos séculos XVI e XVII, "imitação" e "emulação". No que concerne ao primeiro deles, lê-se novamente a *Poética* de Aristóteles com a finalidade de demonstrar que a mimese, conquanto seja imitação de ação, é, sobretudo, imitação de afecções ou de estados patéticos. A voz que enuncia, nos vários gêneros poéticos, não é a do indivíduo poeta, mas a de uma *persona* que finge estados patéticos. Leitores dos poemas nos dias de hoje creem haver "expressão" ou "sinceridade" no que leem, sem se aperceberem de que tudo é efeito da aplicação de técnicas discursivas, gramaticais, poéticas e retóricas. A emulação, como reconhecimento de carência e desejo de superá-la, é emulação principalmente do que é mais excelente, ou seja, de caracteres e seus feitos; em poesia, é tentativa de imitação e superação de discursos modelares, apropriação, por conseguinte, de estados patéticos já figurados de acordo com convenções de gênero. A emulação é imitação de imitação e é esse caráter produtivo da mimese aristotélica nos séculos XVI e XVII que tentaremos tornar evidente neste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Imitação; emulação; poética; retórica; poesia luso-brasileira.

1. Agradecemos ao CNPq a concessão de bolsa de produtividade em pesquisa, PQ, que financiou esta pesquisa.

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.150755

***ABSTRACT**: The objective of this study was to analyze the relationships between two principles (imitation and emulation) that were the basis of creating poetry during the 16th and 17th Centuries. Concerning the former, we undertake a new reading of Aristotle's Poetics with the intention of demonstrating that mimesis, when it is the imitation of action, is above all the imitation of affect and/or pathos. In poetic genres, the declarative voice is not that of an individual poet but that of a persona feigning pathos. Today's readers of poems believe there is "expressiveness" or "sincerity" in what they read, without perceiving that all of it is affected by the application of discursive, grammatical, poetic, and rhetorical techniques. Emulation, as recognition of a need and the desire to overcome it, is the emulation principally of that which is most excellent, or rather, of the characters and their deeds; in poetry, it is an attempt to imitate and supersede model discourses; appropriation, thus, of states of pathos that already figure in their agreement with the conventions of the genre. We attempt to make evident in the present study that emulation is the imitation of imitation and is the productive character of Aristotelian mimesis of the 16th and 17th Centuries.*

***KEYWORDS**: Imitation; emulation; poetics; rhetoric; Luso-Brazilian poetry.*

I

Pode-se aqui apresentar uma hipótese de trabalho, a ser verificada ulteriormente, mas não necessariamente neste estudo: se há distinção, proposta pelos próprios preceptistas, entre, de um lado, preceptiva ou arte, e, de outro, "execução" (*esecutione*), "operação" (*operatione*) e costume (*habito*),[2] tem-se de pensar a emulação como operação que articula princípios doutrinais, dispersos nos tratados, e matrizes ou modelos, em que já se efetuou essa operação; a cada nova emulação de um poema, portanto, cada poeta pode atualizar corpos de doutrina distintos do que regra seu modelo, o que produz fraturas acumuladas no costume, sempre dinâmico, de um dado gênero. Desse modo, a operação de articulação entre corpos de doutrina e modelo, efetuada em um dado poema, é novamente operada quando da composição de uma emulação e, assim como se pode pensar o que se apropria por viés distinto do ponto de vista preceptivo, pode-se também atualizar o modelo pensando-se em seus modelos ou em emulações do mesmo modelo que concorrem com ela, o que parece produzir reflexos que espelham reflexos ou espelhos que refletem outros espelhos, sendo a ordem dominante do discurso poético prismástica, porque não plana: um poema não é figura, mas poliedro. Se o poeta é distinto do preceptista, porque é o que executa o preceito (*eseguente*), não o que o ensina (*insegnante*), só pode, no entanto, executá-lo à medida que já se tornou mestre de seu ofício pela compreensão e memória dos corpos de doutrina e modelos que regram seu saber fazer.

II

Aristóteles, na *Retórica*, apresenta-nos a mais antiga definição de emulação que se conhece no âmbito das artes do discurso e nela não há referência à poesia, cabendo ao estudioso relacioná-la com o que se entende como *aemulatio* no campo geral da *poiesis*. Quando na *Retórica* se fala de emulação, ela não concerne de imediato ao discurso: a emulação respeita à carência e ao apetite. Ela sempre se dá quando, diante de bens, quaisquer que sejam, que pertencem a outrem que faz jus a eles, e que é como o que os deseja – não estando o que se encontra deles privado, impossibilitado de os ter por estar muito abaixo do possessor –, este, o carente, experimenta um afeto doloroso. A sensação dolorosa não é

2. PICCOLOMINI, Alessandro. *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, nel Libro della Poetica d'Aristotile; con la tradutione del medesimo Libro, in lingua Volgare*. Vinegia: 1572, sem numeração de página no original.

ocasionada por outrem ter o que tem. O que move o emulador não é, segundo Aristóteles, uma paixão baixa, como, por exemplo, a inveja; o emulador sabe apenas que, desprovido do que poderia ter, anseia por tê-lo para eliminar o afeto que lhe é doloroso.[3] A emulação, por conseguinte, move sempre um carente a desempenhar-se para obter o que lhe falta e é móvel de ação; ela sempre é virtuosa e característica de homens dotados de altas virtudes, opondo-se ao vício e a tudo o que lhe é inerente: não se deve, portanto, confundir emulação com inveja, ou ainda com cobiça, porque ela não é desejo sôfrego de se ter de qualquer maneira o que se deseja, o que faz o cobiçoso, que é desarrazoado; além do mais, o êmulo, para obter o que lhe falta, não apenas age justamente, mas torna-se industrioso para suprir sua carência, ao contrário do invejoso, que quer tudo para si, enquanto maquina meios de prevenir que outro venha a ter o que ele quer com exclusividade[4] e simultâneo prejuízo de outrem. Dentre todos os bens que se podem almejar, alguns são mais desejáveis do que outros, e o são não só porque são valiosos por si, mas porque são normalmente considerados como próprios de homens honrados e virtuosos: as honrarias civis, os cargos públicos, grande número de amigos qualificados, riqueza advinda da família ou conquistada de forma merecida, como prêmio por serviços, tudo isso é estímulo aos que emulam mais o caráter dos seus possessores do que aquilo que possuem. O possuído vale justamente porque indicia a natureza moral do possuidor. Nesse sentido, a emulação passa a ser afeto doloroso, mas o é não porque há carência apenas de bens que se deseja possuir, mas sim porque há outra, mais difícil de suprir, e que implica empenho na superação de deficiências do próprio caráter, que, a despeito delas, reconhece-as para tornar-se em seguida apto a superá-las. Honradez possuída por ancestrais, por amigos, pela nação e pela cidade onde se nasceu, tudo isso move os homens virtuosos a emular, porque, segundo Aristóteles, eles pensam que essa honradez também lhes é devida e que não fazer jus a ela é declarar-se de certa forma indigno e aquém dos que a possuíram.[5] A emulação das virtudes torna-se desse modo a emulação por excelência, porque se pode dizer que todos os outros bens podem ser conquistados pelo homem virtuoso e não há coisa que se deva mais ansiar por ter do que sabedoria, prudência, coragem e autoridade advinda do mérito; os virtuosos, que são por todos admirados, são por seu turno não apenas objeto de emulação, mas sobretudo de elogio, porque oradores e poetas tomam

3. ARISTOTLE. *Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1994, p. 243.
4. Ibidem.
5. Ibidem.

como matéria de seu louvor homens excelentes por todo tipo de virtude: a memória da virtude, efetuada pelas artes do discurso, como poesia e oratória, estimula ainda mais o emulador a emular, porque, segundo o Estagirita, deseja mais do que tudo o bem de ter posteridade e fama.[6] Poetas e oradores, por seu turno, ao tomarem como matéria de sua arte a virtude e os virtuosos, encarecendo-lhes feitos e caráter, tornando-os memória por meio da poesia e da oratória, efetuam sua própria virtude cívica ao reconhecerem e publicarem a virtude de outrem. É neste ponto que a *Poética* imbrica com a *Retórica*. Na *Poética*, Aristóteles assevera que a poesia imita caracteres em ação, e eles se diferenciam uns dos outros ou pela virtude que os anima, ou pelo vício que os espicaça a agir, havendo os que são como nós, os que excelem pela virtude, sendo melhores do que nós, e os que estão dominados pelo vício, sendo piores do que nós;[7] a imitação caracterial é o cerne também da *mimesis* pictórica, e assim como há poetas que imitaram caracteres melhores do que nós (Homero tomou-os para si em seus dois grandes poemas), piores do que nós (Hegemão de Tasos, o primeiro compositor de paródias, e Nicócares, autor da *Deilíada*, ativeram-se a eles), ou ainda como nós (matéria da poesia de Cleofão),[8] assim também houve pintores que preferiram imitar caracteres superiores (Polignoto), inferiores (Pausão) e como nós (Dionísio).[9] Conquanto o poeta possa imitar o que imita de modos distintos, porque pode com o mesmo meio combinar narrativa e discurso direto, sem mediação do narrador, ou ainda valer-se exclusivamente da narração, ou pode ainda fazer uso somente do discurso direto, característico do drama,[10] o que há na base da imitação é ação, mas são também caracteres, o que torna o *ethos* elemento central em qualquer reflexão posterior sobre imitação, como se verá adiante. O *ethos* torna-se elemento axial de gêneros pictóricos, como o retrato, nos séculos XVI e XVII, em que expressão facial, evidência da caracterização pelo patético que articula a configuração, alia-se ao restante do corpo, falante em sua mudez, sobretudo quando vestido de sua segunda pele, a roupa. No retrato não há propriamente ação, mas a potência derivada do ânimo. No retrato dá-se a máxima modelização da corporeidade do corpo, porque nele não há ação ou narrativa,

6. Idem, p. 245.
7. ARISTOTLE. *Poetics*. Edited and translated by Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1995, pp. 1-142 [p. 33].
8. Idem, p. 35.
9. Idem, p. 33.
10. Idem, p. 35.

conquanto se possa dizer que as doutrinas sobre a representação do corpo cinético no drama ou do corpo em *stasis* no retrato já se fizessem presentes em preceptivas como a *Retórica* e a *Poética*, ao tratar-se da relação entre orador e *actio* e entre ator e *performance*. Aristóteles, ao falar da relação entre imitação e pintura, na *Poética*, afirma que "gostamos de contemplar a mais precisa imagem das coisas, mesmo daquelas cuja vista real nos causa repulsa", como cadáveres;[11] e completa a asserção prévia ao dizer que "os homens gostam de olhar imagens porque por meio de sua contemplação eles entendem o que cada elemento constituinte significa, e podem, por exemplo, dizer 'essa pessoa é assim e assim'".[12] O que isso significa exatamente? Como se pode dizer, pela pintura, pelo retrato, que uma pessoa seja assim e assim?

Aby Warburg, impactado pela teoria evolucionista de Charles Darwin, tentou compreender a "transmissão filogenética das condutas e das expressões faciais nos animais superiores e no homem"; por meio da combinação da teoria darwiniana e do conceito de "memória" emprestado da psicologia fenomenológica de princípios do século XX, propôs que nas artes representativas, como pintura e escultura, a expressão de estados patéticos poderia ser remontada à noção de "engrama": "conjunto estável e reforçado de marcas que determinados estímulos externos imprimiram na psique e que produz respostas automatizadas quando da reaparição desses mesmos estímulos".[13] As expressões patéticas, presentes nas artes da representação desde gregos e romanos e recicladas nas artes europeias dos séculos XV, XVI e XVII, não poderiam, segundo Aby Warburg, ser compreendidas como meros costumes artísticos, como resultante de corpos de doutrina e preceituação.[14] O que importa por ora salientar é justamente como a apropriação dos engramas, o que implica sua interpretação modelizadora e consequente representação, fruto de uma técnica artística que se torna costumeira, pode ser estudada no âmbito de doutrinas fundadas na *mimesis*: é necessário levar a termo uma análise da *Poética*, da *Retórica* e da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, para além das muitas apropriações que houve delas nos séculos XVI e XVII, com o objetivo de entender a relação entre representação e caracteres agentes,

---

11. Idem, p. 37.

12. Idem, p. 39.

13. BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 28.

14. WARBURG, Aby. *El renascimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renascimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

de um lado, e, de outro, como na própria ideia de caracteres (*drontes*, agentes do drama), de base ética, está implicada uma poética caracterial da face, do corpo em ação, e uma retórica das afecções corporais. Se os engramas já modelizados por artes como poética e retórica são formas sociais partilhadas de cognição, que possibilitam, pelo conhecimento do traço patético correspondente à afecção que o ocasionou, o reconhecimento do *pathos* expresso como "expressão", porque já formalizado de acordo com convenções de gênero, estilo e decoro, seria nele, no engrama, que precisaria manter-se radicada toda representação para provocar no espectador a resposta biológica que se tem frente a um mesmo estímulo? Heinrich Wölfflin acreditava que, em termos estilísticos, o efeito de quadros sobre quadros era mais relevante do que a adesão à natureza propriamente dita ("*the effect of picture on picture as a factor of style is much more important than that comes directly from the imitation of nature*").[15] Ernst Gombrich também declara que a imitação de matrizes artísticas é mais relevante do que a empiria.[16] Pode-se dizer que nos séculos XVI e XVII várias artes, como a escultura sacra e a pregação, tinham como uma de suas finalidades não apenas manter viva a memória dos engramas já modelizados, mas encontrar meios de produzir a intensificação de respostas passionais à inscrição desses engramas por meio da amplificação dos recursos artísticos que operavam sua representação. Seria equívoco histórico afirmar que toda escultura sacra e toda pregação visaram a essas intensificação e amplificação. O que importa por ora salientar é que as artes nos séculos XVI e XVII carecem de unidade e não devem ser sobredeterminadas por nenhuma etiqueta que a pressuponha, seja ela a de "Barroco" ou aquela de *Kunstwollen*, por exemplo. Não há diferença significativa entre propor uma unidade artística fundada em procedimento possível da elocução, como a agudeza, declarando-se que toda poesia portuguesa do século XVII é aguda e declarar ser essa mesma poesia do século XVII conceptista ou cultista; a unidade pressupõe em um caso como no outro o *Wollen* de uma época, e a necessária *Weltanschauung* que o possibilita, porque haveria "princípios estruturais prevalecentes", como dizia Riegl, em todos os fenômenos artísticos.[17] O que a modelização significa, sobretudo, é que a resposta a uma dada afecção, quando modelizada, torna-se objeto de um *distinguo* que é fruto do procedimento de notação. É somente porque o pintor e

---

15. WÖLFLLIN, Heinrich. *Principles of Art History*. New York: Dover, 1950, p. 250.
16. GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* Princeton: Princeton University Press, 1989.
17. PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991, p. 8.

também o poeta são capazes de anotar, prática essa que gera um capital de anotações que constituem cumulativamente um costume, é que somos capazes de dizer, frente a uma pintura ou a uma escultura, "essa pessoa é assim e assim". Essa distinção fruto da pragmática da anotação já fora percebida e analisada há anos por João Adolfo Hansen, em seu conhecidíssimo *A sátira e o engenho*, quando, ao discorrer sobre a prática de composição da poesia satírica na Bahia do século XVII, assevera que é pelo olho da *persona* satírica

> que os pontos focalizados assumem a identidade genérica de tipos reconhecíveis [...]: chim, brâmane, judeu, negro, mulato, índio, mameluco, mazombo, turco, muçulmano, fidalgo, luterano, freira, padre, soldado, puta, dama, marido cornudo, sodomita etc. Subdividindo seu elenco, o olho infla os caracteres, faz distinções meticulosas entre sagrado e profano, puro e impuro, legítimo e bastardo.[18]

III

Os que pintam caracteres melhores do que nós estimulam-nos a emulá-los para que nossa imagem também possa ser legada, como a deles, à posteridade;[19] mas os que pintam tipos viciosos, ou os que tomam os que são piores do que nós como matéria de seu poetar, se o fazem para castigar o vício e propor a correção da desordem, também agem civilmente e em benefício da república. Desse modo, agem virtuosamente ao representar o vício. Se os emuladores desejam emular os que são dotados de virtude e que prestam grandes serviços aos outros homens, há-os poucos, melhores do que poetas e oradores. Mas o que se emula, quando se emulam poeta e orador? Não são emulados justamente no que são mais virtuosos, ou seja, na sua capacidade de, ao imitar toda sorte de caracteres, estimular-nos à virtude e à rejeição do vício? Mas como se emula o que excele por saber imitar? William Kennedy, em seu conhecido *Rhetorical Criticism*,[20] ao falar da disjunção que pode haver entre o autor empírico e a voz *ficta* que articula a poesia, assevera que nenhum "papel" desempenhado pelo autor equivale à sua inteira "natureza ficta", já que "o autor representa vários papéis, alguns complementares, outros contrastantes". O que quer isso dizer? Que

---

18. HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 197.
19. ALBERTI. Leon Battista. *Da pintura*. 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
20. KENNEDY, William. *Rhetorical Criticism and Literary Theory*. New Haven: Yale University Press, 1978.

o autor, podendo, a depender do gênero que produz, encenar uma *persona* própria do gênero praticado, e como, em teoria, pode encenar qualquer *persona*, mesmo aquelas que nunca encenou, todas as vozes que encenou não equivalem à potência de seu vir a ser? Não cremos que William Kennedy tenha se proposto tal reflexão, porque diz que toda a poesia escrita por um dado autor é falha como expressão de "sua essência moral",[21] o que parece rearticular, por mais paradoxal que isso nos pareça, a prática de composição de discursos sempre pensados genericamente – com seu *aptum* em termos inventivos, dispositivos e elocutivos –, com a personalidade, e, por conseguinte, com o autor empírico. William Kennedy reconhece que a voz que articula a poesia, em seus vários gêneros constitutivos, é *persona*, e, nesse sentido, não pode equivaler ao autor empírico, mas, ao mesmo tempo, ao interpretar poesia como expressão, esforça-se por compreender como a poesia é fruto de um *self*, anterior à ficção da voz da *persona*. Esta é de fundamental importância para se entender o procedimento da *mimesis*: João Adolfo Hansen, em *A sátira e o engenho*, ao tratar de forma minudenciada da sátira e dos corpos de doutrina que a regravam no século XVII, assevera que a *persona* ou voz ficta desse gênero, fruto ela própria de uma pragmática, "compõe inúmeros ilegalismos, formalizando-os exemplarmente", e que, entre eles, destaca-se o ilegalismo "da *persona* satírica, cujo olhar desce no vício, estilo baixo das paixões, para subir em virtude, estilo alto de seu juízo";[22] mais, a própria formalização do vício figura a "compatibilidade entre as interpretações dos temas feitas pelos personagens satíricos em ato e os atos da interpretação dos poemas pelas recepções empíricas diferenciadas, que conferem valor e sentido à representação".[23] Se se pode dizer que a sátira é prática discursiva de notação de vício por meio de "sistema simbólico convencional de preceitos técnicos, verossimilhanças e decoros partilhados por sujeitos da enunciação, destinatários e públicos empíricos",[24] o anotar, que formaliza, o faz não só frente à sua matéria, mas ainda mais face ao sujeito de sua enunciação, a *persona*, como também frente ao auditório, que, antes de ser empírico, o é como resultante ou efeito da aplicação dos mesmos preceitos técnicos, verossimilhanças e decoros, e, nesse sentido, é tão ficto quanto a *persona* e também como a matéria. Esta é particularizada, na sátira atribuída, por exemplo, a Gregório de Matos e Guerra, pela anteposição de didascálias aos poemas,

---

21. Idem, p. 4.
22. HANSEN, João Adolfo. Op. cit., 2004, p. 193.
23. Idem. "Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira". *Revista USP*, n. 57, pp. 68-85, mar./maio, 2003, p. 69.
24. Ibidem.

que encenam a "ausência" de lugar, tempo e pessoa como presença ficta, evidenciada por procedimento dêitico: a *persona* aponta, indicia a matéria de seu falar; em cópia inscrita em outro códice da tradição de Gregório de Matos e Guerra, contudo, o poema muita vez, não sendo completamente idêntico a si mesmo, já que há nele incontáveis variantes adiáforas, torna-se radicalmente outro porque outra é sua matéria, como somos informados por sua novíssima didascália,[25] em que outros são lugar, tempo e pessoa. A *mimesis*, enquanto técnica, no entanto, é aplicável a todas as variantes. Ela diz respeito não só à invenção, mas à disposição e à elocução, desde a *selectio verborum* até à escolha de tropos e figuras, com o uso de elencos de *topoi* de todos os gêneros. William Kennedy, ao estudar o soneto petrarquista, demonstrou cabalmente que ele implica não apenas uma matéria ou um argumento, mas disposição e elocução garantidas pelo costume, o que permite, inclusive, que se fale de uma tradição petrarquista própria desse gênero na Europa dos séculos XV, XVI e XVII.[26] A disposição da matéria nas quatro estrofes que compõem o soneto geralmente produz a característica tensão do gênero, já que o discurso é articulado pelo balanço de tese e antítese, em que certeza e dúvida, alegria e tristeza, esperança e desespero são lugares comuníssimos desses balanço e articulação. O soneto em Petrarca é normalmente dividido em duas largas seções, a oitava e a sextilha, que se estruturam como oposição simétrica.[27] O tratamento do argumento na oitava corresponde normalmente a tratamento contrastante na sextilha; é possível ainda que a matéria seja dividida por unidades discursivas ainda menores, como, por exemplo, a partição da oitava em dois quartetos, que rimam *abba*, ou a divisão da sextilha em dois tercetos, que rimam *cde*, ou em três dísticos, que rimam *cd*; a estratégia de divisão e disposição da matéria, com suas articulações lógicas, prevê estruturas costumeiras como, por exemplo, "quadra-quadra-sexteto", ou "oitava-terceto-terceto", ou "quadra-quadra-terceto-terceto", ou "quadra-quadra-quadra-dístico", ou "quadra-quadra-dístico-quadra", ou ainda em formas ditas irregulares, em que há divisões em cinco ou seis partes: o que há em comum é que o último segmento sempre resolve o primeiro, tornando-se seu desfecho lógico ou remate.[28] Nesse sentido, a imitação implica

---

25. MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Edusp, 2011, sobretudo o capítulo IV.

26. KENNEDY, William. Op. cit., p. 21. Ver ainda DOTTI, Ugo *Vida de Petrarca*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

27. Ibidem.

28. Idem, pp. 21-2.

a ficção da *persona*, aquela da matéria em sua aparente singularidade ou caso, aquela do auditório a que a obra se remete enquanto discurso genérico, e o costume de divisão e disposição da matéria em sua articulação estrófica e versífica: a *persona*, para ser reconhecida como voz apropriadíssima em cada ocasião em que fala, só pode fazê-lo atendendo a usos costumeiros, autorizados por pragmáticas sancionadas social e culturalmente. Nesse sentido, a notação, ao notar, fá-lo pensando-se simultaneamente como divisão e disposição da matéria. Como já dissemos, a imitação, segundo estudiosos como Ernst Gombrich e Heinrich Wölfflin, é procedimento muito mais calcado na atualização de modelos do que na observação da natureza, no que concerne à arte da pintura; em poesia, a imitação, ao ser pensada como emulação ou concorrência por excelência, pelo reconhecimento do exceler dos modelos que se deseja pelo menos igualar, pode ser pensada a partir do que João Adolfo Hansen pensou como princípio de composição da sátira: a operação de composição sempre pensa ao mesmo tempo um "notável" e o expõe, sendo a exposição espécie de amplificação que no-lo dá como "anotado", em que se corrige o notado;[29] a correção é devida à perspicuidade da *persona*, que, em cada gênero praticado, penetra na natureza discreta de vícios e virtudes, patenteando-lhes valor e falta, o que não penetra a rusticidade de muitos. Todas as operações poéticas são ordenadas por um *notandum*, que respeita não apenas o que se nota e como se o nota, mas também a divisão e disposição do notado e em seguida anotado.

IV

A imitação como operação que tem como objeto "caracteres agentes" é central na tradição reflexiva que tomou para si a poesia nos séculos XVI e XVII. Parece, quando lemos muitas preceptivas poéticas italianas e francesas desse tempo, que sempre nos deparamos com definições de poesia em que imitação de ação é nuclear para a reflexão poética. Bernardino Daniello, por exemplo, define poesia como imitação de ação,[30] mas é apenas um dos muitos tratadistas que, após reconhecer ser a *mimesis* própria do gênero dramático – não se esquecendo, contudo, de gêneros mistos, como o poema heroico, em que se misturam imitação e narração –, principia em seguida a declarar que poemas que

—

29. HANSEN, João Adolfo. Op. cit., 2004, p. 195.

30. DANIELLO, Bernardino. *Della Poetica di Bernardino Daniello Lucchese á Monsignore Messer Andrea Cornelio Eletto Vescovo di Brescia Suo Signore*. G. di Nicoloni da Sabio, 1536.

têm como matéria a passagem do tempo, descrevendo-a, ou que tomam como objeto do poetar o verdor dos campos, a beleza primaveril, uma montanha, um vale, um passarinho etc., não são poesia propriamente dita, pois nada imitam, ou seja, são desprovidos de ação e não se atêm a nenhum caráter agente. Há outros preceptistas, que, como Bernardino Daniello, excluem o que chamamos hoje em dia de lírica do universo da poesia, embora não deem nome àquilo que excluem da poética por seu caráter justamente apoético. Se sonetos, canções e epigramas, por exemplo, não são poesia, são o quê? Outro grande tratadista da arte poética do século XVI, Alessandro Piccolomini, em suas anotações à *Poética* de Aristóteles, concorda com Bernardino Daniello ao ler o livro aristotélico como fundamento para qualquer reflexão pertinente sobre a poesia. Nelas, assevera que muitos pensam que, desde que se imite algo, haverá poesia, por haver imitação; em um importante fragmento em que se propõe circunscrever o sentido do poético como resultante de uma operação mimética, assevera que, caso desejemos "descrever e definir, o mais exatamente que possamos, a Poesia, devemos então dizer que ela não seja outra coisa que imitação, não só de coisas naturais ou artificiais, mas sobretudo de ações, costumes e afetos humanos, levada a termo por meio do falar, ou verdadeiramente da locução no que tem de universal, a fim de deleitar, e, deleitando, ocasionar prazer à vida humana":

> *se la vogliamo esattamente, che noi potiamo, descriuere, & difinire, dobbiam dire, che la Poesia non sia altro, che imitatione, non solo di cose, ò naturali, ò artificiose; ma principalmente d'attioni, di costumi, & d'affetti humani: fatta col mezzo principalmente del parlare, ò ver della locutione nel lor uniuersale, à fine di dilletare, & dilletando finalmente giouare alla uita humana.*[31]

O que significa imitação de ações, costumes e afetos humanos é coisa claríssima a leitores da *Poética*, mas o que seria, por outro lado, "imitação de coisa natural, ou artificial"? Um pouco à frente, Alessandro Piccolomini produz uma nova circunscrição do fenômeno poético; nessa circunscrição, define claramente o que entende por "imitação de coisas naturais e artificiais", mas, ao fazê-lo, acaba por chegar à conclusão, sempre com base na *Poética* de Aristóteles, de que a imitação de coisas naturais e artificiais nem sempre é "poética". Alessandro Piccolomini defende a seguinte interpretação do livro do Estagirita: a imitação que define o poético enquanto poético é imitação particularíssima, pois é sempre "imita-

31. PICCOLOMINI, Alessandro. Op. cit., 1572, sem numeração de página no original.

ção de ações de homens", havendo pequena concessão à imitação de afetos: nesse sentido, embora haja "poemas", segundo alguns os chamam, que têm como matéria o anoitecer, o amanhecer – aqui, Alessandro Piccolomini fala de coisas naturais e remete, neste último exemplo, seu leitor ao tradicional gênero lírico denominado pelos estudiosos da poesia medieval "alba" –, a inundação ocasionada por um rio, a chegada da primavera, ou que descrevem coisas como um palácio, uma cidade, um templo e outras coisas "artificiosas", tudo isso não é propriamente poesia, pois nesses "poemas" não há ação imitada ou caracteres agentes e seus estados patéticos ocasionados pelas mais diversas afecções da alma:

> *Per mostrare, che non basta à far essere una imitation poesia, che solamente s'imiti una cosa, ò naturale, ò artificiale; se la imitatione di tai cose non seruono, ò non s'indrizzono all'imitatione di qualch'attione dell'huomo, di maniera che qualunche imitasse, ò descriuesse nel suo parlare un farsi notte, un farsi giorno, ò una inondazione d'un fiume, ò la venuta della primavera, ò altra cosa naturale; ò ueramente imitasse, & descriuesse un palazzo, una Città, un Tempio, ò altra artifitiosa cosa; & in cosi fatte imitationi si finisse, & si terminasse, senza inferirle, & applicarle, & farle seruir all'imitatione propriamente, & legittimamente attribuir à se il vero nome di poesia: ma solo impropriamente; com'accade in alcuni Epigrammi alle volte; ò in alcuni Sonetti, ò in altri simili componimenti, che propriissimamente connumerar non si deono frà le legitime spetie della poesia.*[32]

Poder-se-ia pensar que a exclusão de parte significativa da lírica do campo do poético seria um passo extremado dado por alguns comentaristas da *Poética* de Aristóteles, mas, a partir da conclusão a que chega, por exemplo, Alessandro Piccolomini, pode-se ainda ir um pouco "adiante" na interpretação da *Poética* e do fenômeno poético que ela se propõe elucidar. Dessa recusa do poético a alguns gêneros de "poesia" então praticados para uma completa denegação da imitação como núcleo duro definidor da *poiesis* é apenas um átimo, e, embora não o vejamos em quase nenhum escrito, encontramo-lo no *Poetices Libri Septem*, de Escalígero, publicado em 1561. O livro de Escalígero é anterior ao de Alessandro Piccolomini, mas posterior ao de Bernardino Daniello, em que se encontram as mesmas ideias de que tratamos ao citar Alessandro Piccolomini, o que demonstra a falta de unidade doutrinária no campo dos estudos poéticos e a colisão de posições interpretativas da *Poética*, a ponto de não se poder reduzir esse capital de

32. PICCOLOMINI, Alessandro. Op. cit., 1572, sem numeração de página no original.

comentários e posições interpretativas a uma unidade "teórica" qualquer. Escalígero choca-nos nos dias de hoje mais do que Alessandro Piccolomini, porque seu livro, não mais lido, e de que ignoramos quase tudo, apresenta-nos uma declaração contrária a quase toda a tradição doutrinária de reflexão sobre o poético, que tinha justamente na *Poética* aristotélica, a par da *Epistola ad Pisones*, de Horácio, sua *arché*. Em *Poetices Libri Septem* Escalígero afirma, contrariando boa parte de seus contemporâneos, que:

> poesia não é imitação, porque nem todo poema é imitação e nem todo homem que imita pode ser chamado poeta; a poesia também não se caracteriza por ser coisa ficta ou mentirosa, pois a poesia não mente, e, se mente, é apenas um tipo de poesia, mas não poesia em geral; por fim, há imitação em toda a linguagem, pois a palavra é imagem das coisas. A finalidade da poesia é ensinar com deleite.[33]

Vejamos: a poesia, segundo Escalígero, não deve ser definida como imitação, porque há poesia que não imita, a despeito de ainda assim ser poesia. Essa é uma "pequena torsão" na interpretação da *Poética* realizada por tratadistas como Bernardino Daniello e Alessandro Piccolomini: estes últimos dizem que gêneros líricos como soneto, canção e epigrama, ao não imitarem ação, ou descrições, por não imitarem nem ações nem afetos, não são propriamente poesia, o que permite a Escalígero concluir que eles, os gêneros líricos em geral, são sim poesia, porque não é a imitação de ação ou de afeto o que define poesia enquanto tal; soneto, canção e epigrama, sendo poéticos, a despeito de não serem aristotelicamente "imitação", permitem-nos questionar a própria *Poética*: como diz Escalígero, Aristóteles está errado. A imitação de ação, que, como vimos, não define o poético da poesia, tem certa finalidade: "o poeta nos ensina a natureza dos caracteres quando os põe a praticar uma ação, faz com que desejemos imitar os bons e rejeitar os maus, o que redunda no agir conforme a uns e contrários a outros; a ação é, por conseguinte, um meio de ensinar e o caráter é aquilo que nos é ensinado".[34] Toda poesia em que se mimetiza uma ação, nesse sentido, ensina-nos, mas Escalígero produz uma hierarquização da instrução proporcionada pela poesia, pois, se os poemas que representam ações cometidas

---

33. SCALIGERI, Iulii Caesaris. *Poetices Libri Septem*. Lyon: Antonius Vicentius, 1561, pp. 346-7.
34. Idem. Op. cit., p. 348 ("*Docet affectus poeta per actiones: vt bonos amplectamur, atque imitemur ad agendum: malos aspernemur ob abstinendum. Est igitur actio docendi modus: affectus, quem docemur ad agendum. quare erit actio quasi exemplar, aut instrumentum in fabula: affectus vero finis*").

por caracteres viciosos só podem nos instruir sobre o que rejeitar, e rejeição não implica adesão, imitação, emulação e competência, aquelas empreendidas por caracteres virtuosos estimulam-nos justamente a aderir, imitar, emular e competir. Escalígero, em seu *Poetices Libri Septem*, afirma Bernard Weinberg, ao tratar dos *verba*, assevera que nada se pode dizer deles sem referência às *res*: para Bernard Weinberg, no sistema poético e retórico de Escalígero, dos dois elementos, *verba* e *res*, o segundo é sem sombra de dúvida o mais importante,[35] e *verba* são de tal modo reflexão das *res*, que "'estilos' são apropriados às coisas": "Os gêneros são distintos por aquilo que representam e são dispostos em uma hierarquia de excelência de acordo com a excelência de seus objetos".[36]

Mas como pode a poesia, segundo Escalígero, aquela que não o é de acordo com Bernardino Daniello e Alessandro Piccolomini, ensinar-nos, e, se nos ensina, ensina-nos o quê, se não trata por necessidade de virtude e vício, de adesão à virtude e de rejeição ao vício? Não encontramos em Escalígero resposta para essas perguntas, mas deparamo-nos com ela nos tratados que declaram que a lírica não é poesia por não ser exatamente imitativa: Alessandro Piccolomini, ao comentar sonetos e canções de Francesco Petrarca, aqueles que têm como matéria coisas naturais, como a chegada da primavera, o desabrochar e o fenecer de uma flor, por exemplo, diz-nos que devem ser lidos como metáfora de uma afecção do caráter que articula as palavras (*parole*), e, nesse sentido, seriam, caso pensemos em Escalígero e seu desejo de instrução pela poesia, finalidade dela, instrutivíssimos, porque nos ensinariam a falar do amor sublimado, próprio de gentes principais. Luís de Camões, por exemplo, em seu soneto "Num jardim adornado de verdura", retoma o tema do *hortus*, esmaltado por flores várias, para comparar rosa, lírio e viola; a primeira é tomada por Diana, o segundo, por Vênus, e a terceira, ainda sem mão que a arrebate, é considerada por Cupido superior às outras duas, figuração metafórica da *persona*, que se nos apresenta mais ajuizada do que as duas deusas, por saber melhor escolher, e viola, o que escolhe, é metáfora flórea homônima, que tensiona o *A* ser *B* e não ser ao mesmo tempo *B*. Se o soneto não tem como matéria uma ação, tem-na como afecção da *persona*. Caso nos recordemos de um outro poema de Luís de Camões, "Transforma-se o amador na cousa amada",[37] torna-se patente que a *persona*, própria do soneto amatório, articula sua

35. WEINBERG, Bernard. "Scaliger versus Aristotle on Poetics". In: *Modern Philology*, vol. 39, n. 4, May 1942, pp. 337-60 [p. 344].
36. Idem, p. 344.
37. CAMÕES, Luís de. *Rimas de Luís de Camões*. Accrescentadas nesta segunda impressão. Dirigida a

"fala" como *verba* reflexos de uma *res*, e, ao assim operar a linguagem e a si mesmo como linguagem, "transforma-se [...] na cousa amada/ Por virtude do muito imaginar". A imitação que aqui se produz se não é de ação, é, com certeza, imitação de afecção, e, portanto, imitação caracterial, porque a *persona* sempre se nos apresenta como caráter, com sua *lexis*. Mas muitos sonetos de amor de Luís de Camões, se imitam uma afecção e a *persona* que os articula ao articular-se poeticamente como voz, só o fazem à medida que imitam uma *persona* já modelizada, evidente nos modelos do gênero praticado, possuidores de *auctoritas*; a imitação aqui deve ser compreendida como emulação, porque implica a adesão à *virtus* articulatória, gramatical, poética, retórica e discursiva, que estimula à competência; se se emula, emula-se o caráter, o do poeta, que excele civilmente ao falar de virtude e vício, distribuindo elogio e vitupério, e o das *personae* que ele finge, com suas vozes que atendem a cada gênero praticado. A emulação, nesse sentido, princípio ético, desdobra-se em prática no âmbito das artes do discurso, que na poética se conjuga inextricavelmente com imitação. No âmbito das práticas emulatórias e imitativas da poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII, a atualização de modelo por meio de imitação/emulação pode conjugar no ato mais de um campo de doutrina sobre o gênero praticado e a concomitante atualidade no poema, fruto da emulação/imitação, de mais de um modelo, de que redundam inflexões de vária natureza. Como exemplo dessa interferência de corpos de doutrina uns sobre os outros e da conjugação de modelos poéticos, apresentamos aqui três sonetos portugueses, em que a prática da emulação/imitação é evidente, e que nos propomos analisar, mesmo que de modo propedêutico: "Fermoso Tejo meu, quão differente" (Francisco Rodrigues Lobo), "Triste Bahia! Ó quão dessemelhante" (Gregório de Matos e Guerra) e "Fermoza minha Sè, quão diferente" (Tomás Pinto Brandão). O soneto, no século XVII português, não é gênero que costumamos compreender em sua historicidade como ligado ainda à voz, à música e à performance, e pensamo-lo como fruto de uma operação eminentemente escriturária. Quando recompostos parcialmente nos manuscritos que no-los transmitiram, cremos que essas alterações são devidas a intervenções também elas radicadas na mão. Pensamos que essa crença na radicação do soneto na escritura tem de ser criticada com base na leitura de obras sobre a poética, compostas nos séculos XVI e XVII, e que nos subministram informação sobre uma relação mais intrínseca do que imaginamos sobre poesia e música, de que Francesco Patrizi é apenas um dos muito excelentes infor-

d. Gonçalo Coutinho. Lisboa: Pedro Crasbeck, 1598, p. 3.

mantes de que dispomos para essas necessárias crítica e elucidação,[38] que, no entanto, não são objeto deste estudo. O que se pode dizer, mesmo com restrição de nossa reflexão ao pensar o soneto como fruto de prática de escritura, é que esse gênero, ao ser emulado/imitado, era-o com a retomada de base textual modelar, constituída de estruturas sintagmáticas e esquemas métricos, rítmicos e rímicos, como se houvesse mudança em nível de superfície, com concomitante manutenção de uma "ordem profunda". O soneto de Tomás Pinto Brandão, impresso em *Pinto renascido*, em 1732, "Fermoza minha Sè, quão diferente", é, como o declara a mesma didascália que o encima, emulação de poema atribuído a Francisco Rodrigues Lobo ("Fermoso Tejo meu, quão diferente"), tendo o soneto de Tomás Pinto Brandão seguido o de Francisco Rodrigues Lobo pelo atendimento aos "mesmos consoantes". A primeira quadra do soneto de Francisco Rodrigues Lobo principia por uma invocação "Fermoso Tejo meu", que é a mesma que se encontra no soneto de Tomás Pinto Brandão "Fermoza minha Sè", com permuta daquilo que se invoca, Tejo/Sé, a que se segue a declaração de uma oposição entre o estado presente e o estado passado, do Tejo, no caso de Francisco Rodrigues Lobo, da Sé, naquele de Tomás Pinto Brandão, oposição marcada pela *enargeia* do verbo "ver", ora concernente à *persona* que enuncia (vejo/vi), ora ao que se invoca (vês/viste). O par verbal *ver/ter visto* implica a mudança no estado do que se vê, no passado, o que era claro, agora está turvo (Tejo), o que estava contente, ora está triste (*persona*): "Fermoso Tejo meu, quão diferente/ Te vejo e vi, me vês agora e viste:/ Turvo te vejo a ti, tu a mim triste,/ Claro te vi eu já, tu a mi contente". Tomás Pinto Brandão emula/imita por réplica da estrutura sintagmática de base e em seu soneto lê-se a mesma sequência lexical do ponto de vista categorial, com mudança no nível da palavração: "Fermoza minha Sè, quão diferente,/ da Sè velha te ves, agora, e viste!/ Tu muy alegre estas, ella muy triste;/ ella com bem pezar, tu bem contente". Conquanto a emulação ao soneto de Francisco Rodrigues Lobo se estenda pelas quatro estrofes do poema de Tomás Pinto Brandão – como se pode constatar pela leitura dos textos nos anexos –, com apropriação das suas estruturas sintagmáticas e réplica e com substituição pontual da palavração, o soneto de Francisco Rodrigues Lobo é uma *vanitas* e tem como matéria a caducidade da existência, enquanto o de Tomás Pinto Brandão é sátira. Na *vanitas* que ora lemos, a chegada da primavera promove a chamada *renovatio mundi*, que abarcará aquela do Tejo, mas, infelizmente, a *persona* da enunciação coloca-se fora de qualquer possibilidade de renovação, já

---

38. PATRIZI, Francesco. *Della Poetica di Francesco Patrici, La Deca Istoriale* [...]. Ferrara: Vittorio Baldini, 1586, pp. 4-5.

que seu triste estado não mudará, o que altera a dinâmica de oposições entre tempos verbais que produz a *enargeia* desse poema. O soneto de Tomás Pinto Brandão, por outro lado, ao substituir Sé por Tejo, fala da caducidade não da vida, mas da velha Sé, infestada por cônegos que lhe tiram tudo ao invés de lhe acrescentar; a oposição se dá entre um outrora mais abundante e um presente de escassez, ocasionado pelo vício e pela corrupção que ele ocasiona. A mudança, a despeito da manutenção da estrutura linguageira do modelo, ocorre porque o gênero discursivo mudou, passando-se da poesia moral (*vanitas*) para a sátira (*bomolochia*). O poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra permite justamente entender a mudança genérica da emulação entre os dois poemas anteriormente citados. No conhecido soneto do poeta baiano, há evidente apropriação do poema de Francisco Rodrigues Lobo, conquanto nele não haja uma quase réplica da palavração do soneto matricial; por outro lado, a manutenção de unidades lexicais, sobretudo em posição anafórica, a princípio de estrofe e verso, e a estabilidade do esquema rítmico e dos hemistíquios do modelo permitem identificar o texto do poeta português como texto emulado/imitado. No soneto atribuído a Gregório de Matos e Guerra, lastima-se e vitupera-se a Bahia por deixar-se chegar a tal estado de pobreza, resultante do acúmulo de práticas nocivas ao bem comum do Estado, fundadas em vícios não castigados. É no poema, dito de Gregório de Matos e Guerra, composto em estilo gravíssimo – o que era facultado pela própria preceptiva –, em consonância com a gravidade do modelo, que encontramos a transição entre *vanitas*/vitupério, manutenção concomitante do estilo alto do poema moral de Francisco Rodrigues Lobo, e invocação de sujeito assujeitado por viciosos, que corrompem a ordem pública, o que demanda a imediata intervenção do príncipe. Desse modo, a maledicência, em Gregório de Matos e Guerra, emula/imita, mas em gênero distinto, o grau elocutivo do soneto de Francisco Rodrigues Lobo; essa aparente "mistura" de matéria própria do vitupério, ou seja, o vício em geral, e elocução grave da *vanitas*, na verdade, não o é, porque, como lembro com João Adolfo Hansen,[39] preceptivas poéticas nos séculos XVI e XVII autorizavam a *gravitas* e o tom admonitório e prudencial em poemas satíricos; como o poema de Tomás Pinto Brandão é maledicente e é ao mesmo tempo menos grave, tem-se de pensar que emula/imita mais de um modelo, já que conjugaria em uma única resultan-

39. HANSEN, João Adolfo & MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica/Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP-Capes, 2013.

te a textualidade profunda do soneto de Francisco Rodrigues Lobo e também a *bomolochia* de Gregório de Matos e Guerra.

SONETO DE TOMÁS PINTO BRANDÃO, 1732, P. 17

A Sè Patriarcal pelos consoantes do Soneto, Fermozo Tejo meu, quão diferente.
Soneto 17

Fermoza minha Sè, quão diferente,
da Sè velha te ves, agora, e viste!
Tu muy alegre estas, ella muy triste;
ella com bem pezar, tu bem contente;

A ti fertilizou-te a grossa enchente
daquelle braço, a que ninguém resiste;
a ella deulhe à breca, em que consiste
ficar de pé quebrado, e descontente:

Teus cônegos, jà são participantes
dos bens, que quem lhos deu, também os dera
aos outros, se os achàra semelhantes.

Mas estes formão cà tam Primavera,
que vemos a Capella, que era dantes,
crescer mais, que a Sè, que dantes era.

SONETO ATRIBUÍDO A GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA, *OBRA POÉTICA*, 2013, VOL. 3, P. 32

Pondo os olhos primeiramente na sua cidade conhece, que os Mercadores são o primeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis, e enganosas.
Soneto 4

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado,

Rica te vejo eu já, tu a mim abundante.

A ti tocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado
Tanto negócio, e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Ó se quisera Deus, que de repente
Um dia amanhecera tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!

SONETO ATRIBUÍDO A FRANCISCO RODRIGUES LOBO, *FÊNIX RENASCIDA*, VOL. I, P. 143

Fermoso Tejo meu, quão differente
Te vejo, e vi, me vês agora, e viste,
Turvo te vejo a ti, tu a mim triste,
Claro te vi eu já, tu a mim contente.

A ti foy-te trocando a grossa enchente
A quem teu largo campo não resiste,
A mim trocoume a vista, em que consiste
O meu viver contente, ou descontente.
Já que somos no mal participantes,
Sejamolo no bem: oh quem me dera
Que fossemos em tudo semelhantes!

Mas lá virá a fresca Primavera,
Tu tornarás a ser quem eras de antes,
Eu não sei se serey quem de antes era.

O sentido da memória em "Elegia", de Cecília Meireles

Mariana Carlos Maria Neto

RESUMO: Neste artigo analisaremos o poema "Elegia", de Cecília Meireles, tendo por finalidade compreender de que forma a memória auxilia o sujeito poético a libertar-se do luto e a refazer um sentido para sua percepção de mundo, que, depois da perda do ser amado, se encontrava fraturada.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles; poesia; memória; afeto; morte.

ABSTRACT: *This article analyses the poema "Elegia", by Cecília Meireles, aiming to understand how memory helps the poetic persona free herself from mouring and reconstruct the meaning of her perception of the world, wich was broken after the loss of the loved one.*

KEYWORDS: *Cecília Meireles; poetry; memory; affection, death.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146124

Com pouca dificuldade identificam-se o assunto e o tom de "Elegia", último poema de *Mar absoluto e outros poemas* (1945), de Cecília Meireles. Trata-se de uma composição produzida em razão da morte de Jacinta Benevides, avó de Cecília, que a criou depois da morte dos pais. "Elegia" pertence ao universo da confissão íntima: nele, o sujeito traça uma trajetória de confronto com o luto e de sucessivo alívio da dor, por meio da memória e do esforço em significar o vivido no presente. A poeta, apesar da profunda tristeza, constrói nesse longo poema uma homenagem ao amor cotidiano que está no silêncio "obrigatório e secreto" de nossas vidas.

Entendemos que toda a terceira[1] parte de *Mar absoluto e outros poemas*, composta por "Elegia",[2] deva ser encarada como um único longo poema, uma vez que nele há, além de unidade temática, uma espécie de progressão do assunto no tempo. O poema fora escrito entre os anos de 1933 e 1937, e, durante sua leitura, sentimos a mudança das estações do ano e da relação do sujeito com o luto. O contínuo e circular movimento da natureza revela aos poucos a imobilidade da poeta, que se vê prostrada diante de uma vida que se renova "inutilmente", já que o ser amado é perdido.

O leitor da poesia ceciliana deve estar certo de que a morte dá tom a toda reflexão da poeta sobre o instante. Esse pasmo é tão agudo para Cecília Meireles, que já era tema de suas elucubrações na infância:

> Mas OLHINHOS DE GATO sentiu como se lhe puxassem o coração para fora do peito. Uma certeza súbita prendeu-a num círculo de sombra. Dentinho de arroz iria também. Iria numa noite dessas, quando ela estivesse dormindo, talvez. Tudo vai… tudo vai. Aperta-se com o dedo a água na pedra, e ela está fugindo, fugindo e continuando seu rumo… Consegue-se prender mansamente na mão um pássaro macio, e ele desliza para seu voo, e só se sente a leveza que deixam, quando já não estão…[3]

Essa "súbita certeza" é escancarada, em 1931, com a morte de Jacinta Benevides, a avó que lhe serviu de família e de quem era tão próxima. Enredada, a composição de "Elegia"

---

1. *Mar absoluto e outros poemas* é dividido em três partes, a primeira delas denominada "Mar Absoluto"; a segunda, "Os dias felizes"; e a terceira, "Elegia", composta por oito poemas numerados de "1" a "8".
2. Por conta da extensão reduzida deste artigo, só transcreveremos por completo o poema "3", uma vez que nele a relação entre memória, luto e amor é bastante expressiva.
3. MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1981, p. 10.

acaba por lhe servir de alívio possível diante da perda, e a memória, a única matéria para a construção do poema. Por isso, apesar do intervalo de tempo entre a morte da avó e a composição do poema (cerca de dois anos), a intuição do leitor deve apostar que este é um poema de luto. Dada sua força afetiva, a perda não será de pronto aceita ou encarada como parte natural do ciclo da vida; nos poemas "1", "2", "3" e "4", o sujeito colocará a morte à prova da realidade, buscando no mundo qualquer vestígio do ser amado. O fracasso dessa empreitada exige que a poeta busque as lembranças da vida que ambas dividiram e a materialidade do corpo morto e do cemitério. O confronto com a perda, ao final do poema, não abrandará a tristeza do sujeito; contudo, irá liberar a imaginação, que, nas quatro partes iniciais, está limitada pelo luto. Tal liberação proporciona a despedida final entre avó e neta, e põe fim ao fôlego que animara as oito partes do poema.

3

Minha tristeza é não poder mostrar-te as nuvens brancas,
e as flores novas, como aroma em brasa,
com suas coroas crepitantes de abelhas.

Teus olhos sorririam,
agradecendo a Deus o céu e a terra:
eu sentiria teu coração feliz
como um campo onde choveu.

Minha tristeza é não poder acompanhar contigo
o desenho das pombas voantes,
o destino dos trens pelas montanhas,
e o brilho tênue de cada estrela
brotando à margem do crepúsculo.

Tomarias o luar nas tuas mãos,
fortes e simples como as pedras,
e dirias apenas: "Como vem tão clarinho!".

> E nesse luar das tuas mãos se banharia a minha vida,
> sem perturbar sua claridade,
> mas também sem diminuir a minha tristeza.

No poema "3", a revolta diante da perda ganha o aspecto da tristeza, do *não poder estar contigo*, e a natureza vai ratificar a saudade e mostrar o caráter do que fora perdido. Veremos aqui que a poeta se dedicará a relembrar e reconstruir os modos da avó em relação à natureza, mais especificamente, a uma natureza domesticada, comum aos jardins e aos quintais. Daquele lugar do qual podemos ver, sem medo, as frutas amadurecendo para serem comidas, as flores desabrochando e toda sorte de delicadezas naturais.

Como se trata de um poema que nasce amparado na memória, ele configura o encontro de duas temporalidades: a do passado, na presença da avó, quando o eu lírico apontava o mundo, e a do presente, em que a poeta, estática, observa o fim do dia. Além desse encontro de tempos, há ainda o tempo de duração do próprio poema, que se inicia durante a tarde com suas nuvens brancas, passa pelos pássaros procurando repouso e pelas primeiras estrelas nascendo no poente, para terminar com o luar. O clima crepuscular chama atenção para uma delicada tristeza que vai se ampliando pela saudade. Apesar da aproximação entre o crepúsculo e a tristeza da poeta, a natureza não se afeta com a vida íntima de Cecília, mas, de um modo bastante duro, se oferece tal qual era durante a vida da avó, ressaltando ainda mais a falta e também uma separação entre o que o sujeito sente e a vida exterior.

A poeta lança mão do futuro do pretérito ("sorririam", "sentiria", "banharia"), para dar vazão à saudade, reconstruindo o que a vida havia sido na presença do ser amado e enumerando o que fora para sempre perdido. E por mais que esteja cheio de seres e cenários, esse poema é marcado pelo vazio, retomado a cada repetição do sintagma "minha tristeza é não poder". Tal mote submete todo o visto, enumerado na primeira e na terceira estrofes do poema "3", a uma acentuada falta de significado, uma vez que a memória não supre a falta. De toda forma, a retomada dos hábitos cotidianos de avó e neta vai construindo um retrato íntimo dessas duas mulheres e as particularidades do afeto que tinham uma pela outra.

Na narrativa de memórias *Olhinhos de gato*, a avó, *Boquinha de Doce*, insurge como uma figura conhecedora de uma natureza cíclica e eterna e guardadora das narrativas que atribuem sentido à vida, sempre compreendendo os seres e as plantas, profundamente.

> Conforme a lua, deitam-se galinhas, e num dia previsto e infalível, nascem pintos que *Boquinha de Doce* ajuda a retirar das cascas, formas úmidas e moles, enroladas em si

> mesmas, e que ela facilmente desenrola e anima, falando num sorriso: "Vamos nascer que já é hora!". E eles dizem que sim, com um claro biquinho novo, cor de milho tenro [...].[4]

> Ah! *Boquinha de Doce* iria, então, ficar velha também, assim? Não. *Boquinha de Doce* conta-lhe muitas estórias prodigiosas [...].[5]

> Então, a menina sentia brisa e sol por dentro de si. Saltava pelas pedras, abraçava-se às árvores. Tudo renascera! Tudo renascia! *Boquinha de Doce*, de mãos postas, parava no alto da sacada, olhando. A menina considerava-a de longe, com pensamentos indeterminados, mas que exprimiam esta emoção: "Ela é imortal!".[6]

A vida, quando tocada pela avó, se ordenava de uma forma idílica, e tudo era chamado a despertar. A habilidade com o mundo natural parece também ligada à capacidade de contar "estórias prodigiosas" que inserem a avó numa espécie de núcleo de verdade, garantindo-lhe eternidade. Pelos olhos da neta, Jacinta tinha tamanho manejo da vida que a entendia por dentro, fazendo parte de uma espécie de *núcleo* de uma grande narrativa. Em razão disso, na falta da avó, a poeta busca os lugares nos quais Jacinta sempre esteve inserida, de forma tão totalizante, e surpreendentemente não encontra no ambiente o sentido que o olhar da avó atribuía à vida.

Como esse é um poema dialógico, por mais que seja solitário, as supostas respostas de Jacinta aos acenos da neta configuram aquilo que falta à cena depois da morte da avó. Ao que nos parece, o "mostrar" da poeta só vê sentido no sorriso que a avó abriria, "agradecendo a Deus o céu e a terra". É como se a poeta não fosse capaz de sozinha construir o sentido que vai do céu a terra; dessa maneira, o transbordamento do sorriso da avó traria também para sua vida a felicidade e a calma de "um campo onde choveu". Estruturalmente, percebemos que o poema se divide em estrofes que descrevem uma ação impedida, como na primeira e na terceira ("é não poder mostrar-te"; "é não poder acompanhar contigo"), e naquelas que relembram, a segunda, a quarta e a quinta, as respostas para essa falta (com verbos no futuro do pretérito). Existe nessa alternância um interessante jogo entre mobilidade e imobilidade que vai,

---

4. MEIRELES, Cecília. Op. cit., p. 22.
5. Idem, p. 16.
6. Idem, p. 30.

no decorrer do poema, retratando a forma específica como cada uma delas interage com o movimento da vida.

Logo na primeira estrofe, notamos o movimento do olhar da poeta do alto ("as nuvens brancas") ao baixo ("as flores novas"). Há aqui um encantamento quanto ao que se vê, que incide sobre o substrato sonoro do poema pela repetição da consoante plosiva e a vogal aberta ("*b*r*a*nc*a*s", "*b*r*a*s*a*s", "*ab*elh*a*s"), que forçam o leitor à pronúncia mais lenta e aberta, dando uma impressão de espanto diante da beleza da natureza. Entretanto, apesar da beleza, o olhar passa pelas imagens sem se fixar em nenhuma delas, de tal maneira que cada imagem se encerra em um único verso. Essa postura da percepção pode estar amparada pela natureza daquilo que é visto; tanto nessa primeira estrofe quanto na terceira, todos os objetos de seleção da poeta indicam mobilidade: as nuvens, as abelhas sobre as flores, as pombas se recolhendo para o sono, os trens que cortam as montanhas e as estrelas brotando no crepúsculo. Talvez inspirada pelo fluir que a natureza sugere, a poeta opte por não reter as imagens descritas. Mas, devido à própria seleção de objetos, esse procedimento também descreve uma espécie de imaginação voltada ao movimento, algo semelhante ao que Bachelard entenderá sobre o imaginário do ar.

Nesse estudo dos tipos de imaginação, cabem ao ar as representações da mobilidade, de tal forma que uma representação ideal desse tipo de imaginário necessitaria de um fluxo contínuo de imagens, dando a sensação de uma espécie de "imaginação sem imagens".[7] Essa forma de mobilidade é comum à poesia de Cecília Meireles e deixa-nos uma sensação de suave elevação do espírito e de aparente uniformidade. Tão definitiva é essa postura poética, que muitas vezes a mobilidade é mais expressiva do que as próprias imagens que vão sendo retratadas. Esse ritmo impõe a fluidez à concretude do cotidiano, restando ao leitor a tão falada impressão de uma poesia apartada da vida concreta e distante do mundo. Ao colocar-se no fluxo contínuo de uma imaginação dinâmica, a poeta não só se aparta do cotidiano como também não se fixa em estados de ânimo, como ela bem ensinou em "Motivo": "Não sou alegre nem sou triste:/ sou poeta.// Irmão das coisas fugidias,/ não sinto gozo nem tormento./ Atravesso noite e dia/ no vento".

No poema "3", vemos que essa mobilidade está comprometida pelo luto, que não permite que a imaginação alce seu voo em direção à conformação de um sentido. Por

7. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos.* Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 2.

conta disso, na primeira e na terceira estrofes, as imagens de fluidez estão atravessadas pelo motivo da tristeza, de tal maneira que cada verso mobiliza, através da imagem que descreve, mais uma faceta da falta e da imobilidade, afinal a tristeza restringe a ação e a imaginação da poeta. Os versos dessas estrofes são predominantemente nominais, tendo como núcleo da ação o verbo "ser". A escolha pelos infinitivos e gerúndios ("não poder mostrar-te"; "brotando") inclina, novamente, nossa sensibilidade mais à imagem do que à ação, que neste poema está severamente comprometida. Essas estrofes encerram em si uma tensão, sempre aliviada na estrofe seguinte, quando a avó, renascida pela lembrança da poeta, reorganiza a falta encenada.

Nessas estrofes, em que a memória resgata a presença da avó, teremos um maior uso verbal ("sorririam", "sentiria", "choveu", "Tomarias", "dirias", "se banharia"). A dinamicidade da vida que se oferecia era recebida por Jacinta com alegria; a avó de Cecília, ao agradecer "a Deus o céu e a terra", oferece uma unidade pacificadora para o fluxo constante de imagens que se reorganizam em seu coração, que é como "um campo onde choveu". O silêncio e a tranquilidade de um campo onde choveu destoam das imagens móveis construídas na primeira estrofe.

Na segunda estrofe, a avó tem pouquíssimo movimento, mesmo seu sorriso é demonstrado pelo olhar ("Teus olhos sorririam"). Centrada e quieta, ela se opõe à atitude da neta que apontava e mostrava a vida exterior. Mas, apesar da tranquilidade, são suas reações que atribuem significado ao visto; a partir delas, o lépido movimento do apontar ganhará densidade de sentido. Essa dialogia constrói uma dicotomia no poema "3", uma vez que o sentido do visto só é alcançado nas estrofes em que a memória resgata as ações da avó diante do mundo. Formula-se, então, uma espécie de esquema em que a ausência da avó implica um desligamento de sentido entre a vida íntima e aquela percebida pelos sentidos. Jacinta, assim como fora nas narrativas da infância, parece filtrar o mundo por um viés ordenador, que era capaz de desacelerar ou mesmo frear o movimento incessante da vida e indicar novas possibilidades para a sensibilidade.

> Eu tenho conhecido muita gente: do mundo inteiro, de todas as idades, religiões, níveis de cultura e educação. Sempre penso que minha Avó era uma raridade. Se ela tivesse vivido noutro ambiente, com outros recursos ao seu alcance, quem sabe eu seria apenas a sombra do que ela deixou de ser? […] Quando minha vida fica muito triste, sonho logo com minha Avó. Sonho com sua casa, volto a encontrá-la, […]. E depois acordo. Tenho muita pena de não ter feito por ela muitas coisas que na verdade não pude fazer. Sempre

> me acho mesquinha, insuficiente, débil. Mas também ela não precisava de mim para nada. Ela vivia num outro plano, que sempre pensei que Deus fosse seu amigo pessoal, parente nosso, cujo endereço ela conhecia e frequentava.[8]

O trecho da carta não pode ser lido fora do âmbito do afeto; por isso, ele mais revela o que ficou impresso na poeta do que descreve algo de preciso sobre a avó. E se o retrato não interessa tanto a um possível biógrafo, ele é muito significativo para quem deseja entender "Elegia". Nele vemos que Jacinta parecia dotada de um conhecimento sobre o destino da criação. É esperado, portanto, que seu coração não se mova com o fluir que o mundo oferece, mas que se fixe na certeza de um segredo que o tranquiliza.

A lembrança da avó, do "campo onde choveu", expande o olhar da poeta, anteriormente focado no diminuto ("flores", "abelhas") e no perecível ("nuvens"), e direciona o poema para a altura do horizonte. Apesar de não estar se movendo do alto ao baixo, como na primeira estrofe, o olhar da poeta retoma as imagens dinâmicas (o voo, o trem, o crepúsculo). A primeira delas é "o desenho das pombas voantes", seguida pelo "destino dos trens pelas montanhas"; ambas trazem a ideia da linha e de um sentido do *mover-se*. O movimento das pombas assim como o dos trens pelas montanhas obedece a algum sentido linear, do percurso que realizam e do destino a que obedecem. O percurso ("desenho") e o "destino" podem se entrelaçar através da ideia de *sentido*, seja material ou espiritual. Ao que nos parece, apesar de discreta, existe aqui uma inflexão, pois a lembrança da avó mobiliza a busca de um novo sentido, que parece tentar se construir pela ideia do percurso. E talvez aqui caiba retomar a bela epígrafe de Rilke[9] que abre "Elegia", retirada da carta de 26 de dezembro de 1908, na qual o poeta tenta explicar a Kappus a importância da solidão. Para tanto, vale-se da influência secreta que nossos antepassados têm em nossa vida:

> Em tudo o que o senhor tiver que viver e fazer, ela [a solidão] agirá como uma influência anônima, assim como o sangue de nossos antepassados se movimenta em nós, misturando-se ao nosso e formando com ele a única coisa única e irreparável que somos em cada curva de nossa vida.[10]

---

8. MEIRELES, Cecília. *Lição do poema*, cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Organização e notas de Celestino Sachiet. Ponta Delgada: Instituto Cultural Ponta Delgada, 1998, p. 71.
9. "Elegia" tem como epígrafe um trecho de *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke.
10. RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Paulo Rónai. 24 ed. São Paulo: Editora

Acreditamos que a poeta procure por esse sentido quando apela para o movimento dos trens e das pombas, provavelmente buscando entender onde nela repousa essa "coisa única e irreparável", uma bússola que lhe dê o sentido que Jacinta[11] por tantas vezes soube encontrar, nos numerosos lutos que experimentou. Ao final do poema "6", a poeta desenvolve o que aqui é só uma indicação, e descreve essa trajetória triste, coberta de perdas, vivenciada pela avó:

> Mas puseram-te numa praia de onde os barcos saíam
> para perderem-se.
> Então, teus braços se abriram,
> querendo levar-te mais longe:
> porque eras a que salvava.
> E ficaste com um pouco de asas.
>
> Teus olhos, porém, mediram a flutuação do caminho.
> Por isso, tua testa se vincou de alto a baixo,
> e tuas pálpebras meigas
> se cobriram de cinza.

De tanto ver os barcos "perderem-se", Jacinta acaba por abrir os braços querendo arremessar-se mais longe, mais ao alto, porque ela havia ficado "com um pouco de asas", mas seus sábios olhos conseguiram medir a incerteza do caminho e sua testa "se vincou de alto a baixo". A pequena narração é bastante simbólica, mas não deixa de nos causar sugestões precisas que referenciam a história de vida de Jacinta em relação à perda dos netos, da filha, do genro e do marido. O que nos leva a pensar que o envelhecimento (a testa vincada) chegou para Jacinta como uma espécie de resistência, um não se entregar à morte, que a fez abrir mão das asas e fincar-se em terra firme, com o peso das cinzas sobre seus olhos. É essa firmeza que Cecília busca durante o poema "3", primeiro através da natureza que ambas amavam e na qual Jacinta parecia tão intimamente inserida e, segundo, na memória, dada a impassibilidade da natureza diante da tristeza.

Globo, 1996, p. 75.

11. A avó tornou-se, junto de Cecília Meireles, sobrevivente de uma família que se desfez. O pai de Cecília falece em 1901, a mãe em 1904. Sem contar os irmãos, que faleceram antes de a poeta nascer.

Como não reconhece em si a força que via na avó, sua imaginação dinâmica quebra com as imagens de linearidade, provavelmente por não alcançar o sentido que procurava, e salpica junto das estrelas que nascem depois do pôr do sol ("e o brilho tênue de cada estrela/ brotando à margem do crepúsculo"). O espalhamento da linha em pontos, novamente, só retornará para uma ideia de unidade através da lembrança da avó, nas estrofes finais:

> Tomarias o luar nas tuas mãos,
> fortes e simples como as pedras,
> e dirias apenas: "Como vem tão clarinho!".
>
> E nesse luar das tuas mãos se banharia a minha vida,
> sem perturbar sua claridade,
> mas também sem diminuir minha tristeza.

A avó é responsável por trazer o sentido que se perde, e como recolhesse a luminosidade esparsa das estrelas, cria uma unidade e a traz para perto da neta. Assim como fizera viver os pintinhos, Jacinta faz o parto da lua: "Como vem tão clarinho", e ilumina o final do poema "3". O uso do diminutivo não só incide numa atitude afetuosa como também prolonga a fala da avó, o que se intensifica pelo uso do advérbio "tão", de tal maneira que o tempo da leitura sugere o movimento das mãos que vão buscar o luar. Por isso, no verso posterior, o luar já está assentado junto de Jacinta. Há no "luar das tuas mãos" um movimento de equalização de dois planos opostos (alto e baixo), uma vez que a lua não está *refletida* em suas mãos, e sim o luar é emitido por elas, pois a preposição "de" ("luar *das* tuas mãos") carrega consigo esse significado de pertencimento. Essa aproximação de *céu* e *terra* é marca definitiva das ações da avó no poema: primeiro através da totalidade de Deus (que agrega o céu e a terra), na quinta estrofe, depois por meio da imagem do "campo onde choveu", e, por fim, na descida da lua ao chão.

É complexa a cena construída nessa última estrofe. As mãos de Jacinta são como pedras ("fortes e simples") e trazem o luar em si, onde Cecília pode banhar sua vida. A escolha lexical ("luar", "banhar" e "pedras") sugere ao leitor uma espécie de lago, criado a partir da lua e suportado pelas mãos da avó. O quadro é de acolhimento, contudo de uma proteção que não satisfaz o sujeito, afinal a saudade persiste e a claridade da lua não é capaz de diminuir a tristeza. Toda a exuberância da imagem final, mais uma vez, não coincide com o estado de ânimo da poeta.

O poema vinha se amparando na memória para recriar as cenas de convívio e as reações da avó diante da natureza, na estratégia de aliviar a dor. Assim podemos entendê-lo até a penúltima estrofe, já que, na última, a imaginação afasta a poeta dos elementos concretos (da tarde e do pôr do sol) e lhe possibilita criar essa espécie de lago, feito da lua e das mãos da avó. Contudo, a transfiguração do real, que costuma ser muito proveitosa na lírica ceciliana, não é capaz de apaziguar o luto, e a fantástica imagem final só faz iluminar a tristeza e a solidão magoada da poeta.

Mas, como dissemos, o poema "Elegia" deve ser encarado como um todo. Uma narração lírica da perda que culmina numa síntese entre o luto e o amor, forjada pela memória e pela imaginação. Por isso, no poema "8", o sujeito poético, depois do longo lamento da morte, encontra-se menos impedido pelo luto e se vê capaz de reencontrar sua avó para uma despedida final.

Na sétima estrofe do poema final de "Elegia", a poeta retira sua avó do túmulo em que fora enterrada e pede que ela ouça "amplo e difuso rumor da cidade em que continuo". O pedido, apesar da referência à cidade, é voltado para o mundo que ambas amaram juntas e ao qual a poeta recorreu durante todas as partes de "Elegia":

> Ouve-o e relembra
> não as estampas humanas: mas as cores do céu e da terra,
> o calor do sol,
> a aceitação das nuvens,
> o grato deslizar das águas dóceis.

À avó, agora residente no "tempo unânime", é apontado aquele mundo que já não mais a continha, mas que ela amara. A retomada dessa exterioridade funciona no poema como reafirmação de um compromisso ("Tudo o que amamos juntas./ Tudo em que me dispersarei como te dispersaste") reatado através da memória. Depois da aproximação da avó e de retomado o mundo que ambas amaram, a poeta passará a consolar a morta da distância que as separa; "Apenas, não podemos correr, agora,/ uma para a outra":

> Não sofras, por não te poderes levantar
> do abismo em que te reclinas:
> não sofras, também,
> se um pouco de choro se debruça nos meus olhos,
> procurando-te.

A tristeza do poema "3" estava em *não poder estar contigo* na fruição do mundo, como já comentamos. Aqui a poeta fará o exercício pelo lado da avó, acalmando-a das dores que lhe sobraram desde a separação. Os sofrimentos da avó estariam ligados ao campo semântico da morte e da imobilidade, como: "Não sofras, por não te poderes levantar" e "Não te importes que escute cair/ [...] teu crânio, tuas vértebras". Mesmo quando retomada pela memória, Jacinta não é uma figura de muita mobilidade, contudo seus poucos gestos são dotados de uma serenidade que reconhece um sentido da vida. A morte, em seu caso, transforma o pouco movimento em imobilidade e a noção de sentido em "abismo". A imagem do "abismo em que te reclinas" não é só belíssima como também é precisa para figurar o mistério e a inacessibilidade da morte. O sentido de unidade que Jacinta trazia à vida não desaparece com a morte, mas se fecha em si mesmo, compartilhando, em uma "linguagem inviolável", com a natureza, o segredo da vida.

A emotividade desse lamento final é seguida da última formulação de consolo do poema, "Não te importes. Não te importes...", e marca a liberação da imaginação para a transfiguração do real:

> Na verdade, tu vens como eu te queria inventar:
> e de braço dado desceremos por entre pedras e flores.
> Posso levar-te ao colo, também,
> Pois na verdade estás mais leve que uma criança.
>
> – Tanta terra deixaste porém sobre o meu peito!
> irás dizendo, sem queixa,
> apenas como recordação.
>
> E eu, como recordação, te direi:
> – Pesaria tanto quanto o coração que tiveste,
> o coração que herdei?
>
> Ah, mas que palavras podem os vivos dizer aos mortos?

A liberação da imaginação para a construção de um sentido vai possibilitar o diálogo final, em que a poeta enterra novamente a avó e firma uma espécie de acordo. A fala de Jacinta reclama um direito à vida e uma resistência à morte ("Tanta terra deixaste porém sobre o meu peito!"). O apelo de Jacinta parece incoerente, afinal poderia indi-

car um pedido pela manutenção do luto; contudo, ele configura o exato oposto. A fala da avó alerta sobre o poder da memória, que, diante da morte de um ser amado, faz viver não só o ente perdido como também aquele que sofre. Em razão disso, mesmo que ainda chorosa, a poeta sela um pacto de vida: a terra pelo coração ("Pesaria tanto quanto o coração que tiveste,/ o coração que herdei?"). Se o coração pode simbolizar o que somos no mais individual, a troca representa uma equalização entre a avó e a neta, que passam a viver juntas.

A morte da avó fora para o eu lírico um total despedaçamento, que, como vimos no poema "3", impossibilitou o sujeito de restaurar qualquer unidade de sentido. O ato, portanto, de herdar o coração figura numa sobrevivência não só da memória da avó como também da própria poeta. Novamente, é da mais profunda falta que Cecília Meireles encontra meios de ressignificar sua trajetória diante dos fenômenos que lhe tomem a inteligência e o coração.

O exercício final do poema é o do reconhecimento do outro mesmo na falta: "Não tens fala, nem movimento nem corpo./ E eu te reconheço". Acreditamos que esse reconhecimento vem de dentro, o pacto de troca fez viver o coração de Jacinta, e sua ausência vive por meio da poeta. Contudo, a presença construída pela memória não é capaz de superar o oculto e a inacessibilidade da morte, uma vez que a poeta não sabe se é reconhecida pela avó: "Ah, mas a mim,/ quem sabe se me poderás reconhecer!". E o poema finda na certeza de um limite para a memória e para o afeto: o mistério que circunda a morte.

Se é possível vislumbrar uma síntese possível, entendemos que o vínculo reafirmado entre elas é consolidado pela experiência do mundo compartilhado. A exterioridade dos ambientes e dos modos é retomada pela memória e consolida um vínculo que sobrevive às "estampas humanas" e representa uma modalidade do eterno. De alguma forma, essa eternidade construída pelo *estar com*, não só em "Elegia" mas também em *Mar absoluto e outros poemas*, expressa-se como uma proteção contra a perenidade do humano, uma vez que a memória afetuosa é capaz de reconstruir o sentido perdido, e vislumbrar, nesse caso através do próprio poema, algum tipo de unidade e solidez.

Mariana Carlos Maria Neto é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

Exílio, memória, paisagem: um lugar do sujeito na poesia de Dante Milano

Alexandre Koji Shiguehara

RESUMO: A resposta da poesia de Dante Milano à realidade do deslocamento do homem moderno parece compor-se num espaço intervalar cavado pela intimidade – a qual, sem se evadir por completo da vida objetiva, não deixa de reconhecer em relação a ela um radical distanciamento, nomeado em certos poemas como o *exílio*. Manifesta-se a natureza íntima desse exílio poético na voz baixa, na serenidade de tom própria do poeta capaz de relativizar a dor e evitar a expressão do desespero por confiar na profundidade da instância subjetiva em que o canto se instaura e, discretamente, perdura.

PALAVRAS-CHAVE: Dante Milano; poesia brasileira moderna; memória.

ABSTRACT: *The response of Dante Milano's poetry to modern man truth of displacement seems to be composed at an intervallic space built by his intimacy – an intimacy that, without completely deceiving objective life, nevertheless recognizes a deep detachment from it, named in certain poems as the* exile. *The intimate nature of this poetic exile is expressed in the low voice, in the serene tone, characteristic of a poet who is capable to ease the pain and to avoid the expression of despair for trusting in the deepness of the subjective sphere in which his poetry establishes itself and, discretely, remains.*

KEYWORDS*: Dante Milano; Brazilian modern poetry; memory.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146070

Na organização do volume *Poesias* (1979), de Dante Milano, feita pelo próprio autor, a sétima seção de poemas recebeu o nome de "Variantes de Temas Antigos". Embora possa talvez induzir o leitor à suspeita de exercício classicizante, esse nome na verdade parece indicar um dos diversos modos pelos quais a poesia de Dante se relaciona com a realidade concreta. A partir do concreto, o olhar absorto do poeta transita à procura de algo que insuspeitadamente o ultrapassa, transfigurando-o por meio da memória e da imaginação. É dessa maneira que certos *temas antigos* e figuras míticas (Orfeu, Eurídice, Pigmalião, Vênus, Narciso, faunos, sátiros e ninfas) vivem na poesia de Dante, presentes numa paisagem que se interioriza e nesse mesmo passo se transfigura.

Um poema que ilustra com muita clareza esse processo de transfiguração – além de "Elegia de Orfeu", "Pigmalião", "Vesperal" e "Sombra na água", da seção "Variantes de Temas Antigos" – é "Paisagem", incluído entre os *Últimos poemas* na edição de 1979, que faz pensar no Dante tradutor de "*L'après-midi d'un faune*", de Mallarmé:

> Talvez um fauno de expressão selvagem
> Atormentado de uma dor lasciva
> Por um aroma que passou na aragem,
> Uma ninfa cor de água, fugitiva.
> Mais do que na memória evocativa
> Esses seres existem na paisagem.
> Algum fauno de outrora ainda se esgueira
> Entre sombras e troncos, à procura
> De uma nudez, e olha, tateia, cheira
> Um vestígio de carne, sonho e alma…
> Que desejos cruéis, quanta tortura
> Nesta paisagem luminosa e calma.[1]

A transfiguração da paisagem não poderia ser apresentada de maneira mais cristalina do que nos dois versos finais do poema. *Mas a absoluta disparidade entre o visível e o imaginado* – entre a paisagem calma e a procura exasperada, torturante; entre o exterior luminoso e a interioridade desejante que o transfigura – *revela também, de modo mais discreto, a solidão do sujeito* que entrevê no cenário plácido a figura inquieta do fauno.

---

1. MILANO, Dante. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 129.

Neste lugar entre o presente visível, a memória e o imaginável, o poeta no fundo está sozinho, isolado em si mesmo – e em outro poema ele nomeou essa condição de isolamento como *exílio*, percepção subjetiva que se transmite a todas as coisas: "Tudo é exílio" ("Princípio da noite", seção "Distâncias"). Giuseppe Ungaretti, ao comentar a solidão melancólica do sujeito poético de Petrarca, usa também esse mesmo termo – neste caso, *exílio* dos céus e do passado grandioso de Roma. Parece impossível, assim, desde a origem, desvincular a figura do sujeito moderno de uma posição fundamental de deslocamento, que a cerca de ausências insuperáveis.[2]

2. Diz Ungaretti, na conferência "Primeira invenção da poesia moderna":
"Para Petrarca, Roma já é uma ideia desolada. Para Petrarca, para esse indeciso entre céu e terra (e seu [aspecto] trágico está nessa indecisão e dela é que talvez lhe tenha advindo o seu modo de transferir, ao desejar ardentemente uma pátria terrena, o sentido cristão de exílio da pátria celeste); mas aqui impor-se ia abrir um capítulo inteiro de filologia, e referir-se talvez ao Oriente e ao sentido de exílio, de nostalgia, de desejo, de sede implacável que pode causar uma travessia no deserto e, também, à poesia que pode nascer em quem tenha o hábito desse viajar na solidão, em quem disso tenha hábito, uma vez que a poesia verdadeira é a que no hábito renova seu encantamento, e teríamos, então, invocando os reflexos da delirante experiência feita pelo homem do Ocidente medieval em suas grandes expedições militares, um discurso muito estranho sobre as fontes da poesia medieval e, por consequência, até mesmo de certo mover-se alegórico de inspiração petrarquiana: *Solo e pensoso e più deserti campi vo mensurando…* [Só e a pensar os mais desertos campos vou medindo…], para Petrarca, estávamos a dizer, não haverá senão ausência: memória e recordações."
UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna: Lições de literatura no Brasil (1937-1942)*. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996, p. 194.

E ainda, no mesmo texto:

"Laura; infinito. Encontrava-me eu, ao fim do inverno, em uma aldeia na colina. Era de tarde. E nessa tarde senti muito bem os limites da fantasia no Canzoniere; limites de um homem maduro, já decadente, e que tinha conservado não sei que esperanças de adolescente.
A tarde nas aldeias nos é oferecida pelas mulheres que vêm para a porta de casa, pela praça que se apinha de homens, pelos rapazes que se agitam sem que se ouça mais o seu alvoroço, e pela espera de um acontecimento que já está completamente no ar, ainda mais do que nos corações:

Passa la nave mia colma d'oblio… [Passa a nave minha plena de olvido…]

E a única maneira de romper o silêncio é fechar os olhos:

E m'è rimasa nel pensier la luce… [E me ficou no pensamento a luz…]

*Um hom*em, um homem por certo, este homem que subia ao monte Ventoso e lá em cima, como um louco, procurava a Itália, Roma, Laura, Deus. Ausências, ausências: exílio!" (Idem, p. 213).

Esse isolamento do poeta moderno tem diversos aspectos, como veremos. Um dos mais importantes é o do exílio *ético* do poeta no contexto de um mundo destituído dos mitos e da esfera do sagrado, como diz Franklin Leopoldo e Silva no ensaio "A dimensão ética da palavra":

> Assim, quando o teor ético da relação comunitária entra em processo de dissolução, desaparece a identificação entre sentido e valor, e a palavra decai para a dimensão físico-inerte da naturalidade e do estímulo associativo. O registro imediato da nomeação utilitária é tudo o que resta à linguagem. Em épocas caracterizadas por tal estado de indigência moral, a ativação da dimensão axiológica da palavra aparece como transgressão da atualidade: não só a palavra poética, mas toda palavra autêntica aparece como resistência. Esta resistência enfrenta primeiramente a banalização da palavra cuja causa profunda poderia ser encontrada na separação entre ética e cultura. A integridade ética do sujeito depende de referências que o imanentismo e a dessacralização do mundo destituíram. O esvaziamento ético do mundo corta a possibilidade de fundamentar a ação numa racionalidade prática específica [...]. Desta maneira, a organização das relações intersubjetivas já não se ordena ao valor da intersubjetividade, pois a integridade mesma do sujeito foi rompida pela impossibilidade de sua relação com a totalidade.[3]

Para o filósofo, uma das consequências desse estado de coisas é a tendência, observável desde a segunda metade do século XIX, a certo fechamento da literatura em si mesma, "tanto nos casos em que a poesia se torna o assunto do poema quanto nas experiências de minimalização do conteúdo narrativo do romance": "Ao isolar-se, tornando-se objeto de si mesma, a linguagem literária busca salvar a palavra da banalização que o objetivismo técnico da racionalidade comunicativa acarreta na contemporaneidade".[4]

O caminho da poesia de Dante Milano nunca foi exatamente esse. Em que pese a possibilidade da leitura metalinguística da "Elegia de Orfeu", por exemplo, tal interpretação não é de forma alguma exclusiva. É mais característico dessa poesia, por sinal, um outro aspecto da resistência da palavra exilada também apontado por Franklin Leopoldo e Silva: o que incorpora a memória e o mito à reflexão sobre o

---

3. SILVA, Franklin Leopoldo e. "A dimensão ética da palavra". *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, 1996, pp. 53-66.

4. Ibidem.

presente, fazendo conviverem o tempo progressivo da história e o tempo que a partir do presente rememora o passado, e construindo assim as diferenças que podem libertar o homem da opacidade das tendências que se apresentam sob as aparências ilusórias do *progresso*:

> Entretanto, há um outro sentido de mito, aquele em que a incorporação da memória na compreensão crítica do presente libera o sentido positivo da temporalidade. Nesta acepção o mito nunca é uma cópia de um registro no passado; é sempre meio de expressão de algo a que se aspira no presente. O sentido amplo da temporalidade não combina com o tempo vetorial, tampouco com o puro retorno cíclico desejado em termos de simples nostalgia. A vivência de dois tempos, o histórico-progressivo, o tempo do desenvolvimento, e o tempo da memória que constrói as diferenças na medida em que o presente é provocado pelo passado, constitui a especificidade da temporalidade humana, em que o presente remete a uma abertura anterior e constante objeto de decifração. No cruzamento destes dois tempos é que o mito aparece como operador de compreensão do sentido temporal do presente, que não se esgota numa cronologia descontínua.[5]

No *exílio em si mesmo* de Dante Milano pode surgir da paisagem a figura de Eurídice, e a insuficiência da experiência amorosa pode remeter ao mito de Pigmalião. Os temas antigos estão na "memória evocativa", mas o poeta não se refugia numa pura evasão: "Mais do que na memória evocativa/ Esses seres existem na paisagem". O lugar do exílio poético de Dante parece ser propriamente o contato entre o mundo concreto e a interioridade transfiguradora, um caminho de mão dupla.

A maior singularidade da voz que fala a partir desse isolamento é o seu tom de tranquilidade equilibrada, sem resquício de desespero e de expressão dramática da solidão. A natureza profundamente íntima do exílio de Dante, que justifica por exemplo o sorriso de Orfeu na hora da sua morte ("Em sua face expande-se o sorriso/ De quem quer ser feliz sendo mortal"),[6] parece fundamentar a coerência entre esse tom calmo e o cenário de perda em que o sujeito se encontra isolado. Uma certeza subjetiva na potencialidade da abstração do pensamento perpassa o *exílio em si mesmo*, eximindo o poeta de alçar a voz para reivindicar um lugar e o direito de ser ouvido, e permitin-

5. Ibidem.
6. Ver também: "A morte em sonho", da seção "Reflexos", em MILANO, Dante, op. cit., pp. 38-9.

do-lhe a preferência declarada pelo "silêncio" e pela "grave solidão individual" ("Glória morta", seção "Distâncias"). É preciso, porém, tentar entender um pouco melhor como isso acontece.

Antes de caracterizar particularmente a posição do sujeito na poesia de Dante Milano, a ideia do *exílio* é central já na constituição da modernidade, sendo marca incontornável de nossa situação existencial, conforme o artigo de Franklin Leopoldo e Silva e as observações de Ungaretti sobre o pensamento poético fundante de Petrarca. Começa com uma observação neste sentido o ensaio "Reflexões sobre o exílio",[7] do crítico palestino Edward Said, que passo a comentar:

> Habituamo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos. Nietzsche nos ensinou a sentir-‑nos em desacordo com a tradição, e Freud a ver na intimidade doméstica a face polida pintada sobre o ódio parricida e incestuoso. A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados.[8]

Said, entretanto, refuta a hipótese de que, sendo de certo modo produtivo para a literatura, o exílio possa ser posto a serviço do humanismo. A partir da base muito tangível de sua própria experiência de deslocamentos e de convivência com exilados,[9] o olhar de Said nunca negligencia o sofrimento real implicado nessa condição: "Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver as antinomias do exílio encarnadas

---

7. Tomei conhecimento desse texto e me senti estimulado a desenvolver uma reflexão sobre o tema do exílio a propósito da poesia de Dante Milano ao assistir à palestra "As representações do exílio na poesia", proferida por Alcides Villaça no dia 26 de outubro de 2013, na sede da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

8. SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

9. Nascido na Palestina, Edward Said viveu a infância e a adolescência no Cairo, estudando em escolas inglesas completamente alheias à cultura árabe. Mudou-se depois para os Estados Unidos, onde fez seus estudos superiores e uma carreira como crítico e professor universitário. Faleceu em 2003. A situação de deslocamento parece ter marcado de modo profundo o seu ponto de vista. No texto de orelha do livro citado, reproduz-se a seguinte frase de Said: "[a escola] me convencera de que com um nome como Said eu deveria envergonhar-me de mim mesmo, mas que meu lado Edward deveria ir adiante e prosseguir, ser mais inglês, agir mais como inglês".

e suportadas com uma intensidade sem par". O ensaísta observa que em nossa época a reflexão sobre o exílio deve contemplar a escala da política de massas, que abrange multidões de refugiados miseráveis e clandestinos – e diante da qual o refúgio lamentoso na subjetividade se mostra frágil e modesto.

Em oposição à experiência de desenraizamento, o nacionalismo é o conceito que informa o de exílio, ao mesmo tempo que, dialeticamente, é constituído e informado por ele. A declaração de pertencimento a um povo, a uma cultura, tende com o tempo – no caso dos nacionalismos bem-sucedidos – a atribuir a esse grupo toda a verdade e virtude, relegando aos demais a falsidade e a inferioridade. A grande dificuldade para a discussão dos temas do exílio e do nacionalismo, prossegue Said, é que nela os sentimentos coletivos e individuais se misturam de maneira indiscernível.

Consciente dessa complexidade e dos riscos envolvidos na abordagem do assunto – como por exemplo a transformação do exílio em fetiche, em tema charmoso e meramente literário –, o crítico explora as nuances que fazem do exílio objeto tanto da política quanto da esfera das subjetividades, citando nesse caminho autores como, entre outros, Conrad, Joyce, Adorno, Lukács, Dante Alighieri, além de poetas pouco conhecidos no Ocidente, como Faiz Ahamad Faiz, Mahmoud Darwish e Rashid Hussein. A seguinte passagem me parece muito significativa pela sutileza com que sugere, por meio da conotação das palavras, justamente o trânsito entre um aspecto mais coletivo e político do exílio e uma visão mais subjetiva do tema:

> O exílio tem origem na prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século xx. A palavra "refugiado" tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorteada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo "exilado", creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade.[10]

São especificamente os desdobramentos da percepção exemplificada por esta última frase que nos interessam aqui, na tentativa de iluminar a posição e a atitude do sujeito poético de Dante Milano, que, no poema "Princípio da noite", declara: "Tudo é exílio". A realidade dolorosa e terrível do exílio é incontornável, porém a subjetividade da pessoa

10. SAID, Edward. Op. cit., p. 54.

condenada ao abandono e ao desgarramento não necessariamente sucumbe diante da privação. A solidão do não pertencimento põe o espírito à prova, mas, parece argumentar Said, nem sempre o abate sumariamente.

Porque a situação do exílio, apesar de tudo, pode ser subjetivamente libertadora em alguns pontos. O exilado, diz Said, conhece concretamente a realidade contingente e provisória das pátrias e fronteiras e, por isso, o seu pensamento consegue ultrapassar tais barreiras com particular facilidade.[11] Salvo engano, está nessa possibilidade de independência do pensamento, que se oferece ao sujeito em meio à dor do exílio, o cerne das reflexões que fecham o ensaio. Edward Said encontra uma síntese notável dessas ideias nas palavras "assustadoramente belas" de Hugo de Saint-Victor, teólogo místico que viveu no século XII na Saxônia.[12] Também aqui o trecho de Saint-Victor me parece imprescindível, razão pela qual o transcrevo exatamente como fez Said:

> Portanto, é fonte de grande virtude para a mente exercitada aprender, pouco a pouco, primeiro a mudar em relação às coisas invisíveis e transitórias, de tal modo que depois ela possa deixá-la para trás completamente. O homem que acha doce o seu torrão natal ainda é um iniciante fraco; aquele para quem todo solo é sua terra natal já é forte; mas perfeito é aquele para quem o mundo inteiro é uma terra estrangeira. A alma frágil fixou seu amor em um ponto do mundo; o homem forte estendeu seu amor para todos; o homem perfeito extinguiu isso.[13]

É o momento de lembrar que o exílio de Dante Milano é absolutamente íntimo. Como imagem poética, o *exílio em si mesmo* é sempre e de qualquer maneira subjetivo. Dante

---

11. O ensaio já mencionado de Franklin Leopoldo e Silva parece chegar a conclusões semelhantes quanto à condição ambivalente (torturada e libertadora) do exílio do poeta moderno: "O que sustenta o poeta na solidão do exílio – e a poesia é, na modernidade, sempre a palavra exilada – é a comunhão profunda com todas as fraquezas que os homens recalcaram, com todas as renúncias que praticaram para alimentar as ilusões da eficiência, do progresso e da dominação. Então o poeta recorda e tenta fazer recordar, mesmo quando a memória já está habituada pela recusa do reencontro daquilo que oculta". Op. cit., p. 65.
12. Hugo de Saint-Victor (ou Hugo de San Vittore) é personagem da *Divina Comédia*. Ele é um dos doze lumes da segunda coroa de espíritos de sábios da Igreja que, rodeando a primeira, a qual por sua vez dança ao redor de Dante e Beatriz, recebe-os no quarto céu do *Paraíso* (canto XII).
13. SAID, Edward. Op. cit., p. 58.

viveu quase toda a sua vida no Rio de Janeiro, onde nasceu e que amou intensamente,[14] tendo escolhido passar apenas os últimos dos seus 92 anos de existência em Petrópolis, a 66 quilômetros do Rio. No seu caso, o exílio não apenas tem "um toque de espiritualidade", mas é essencialmente espiritual – uma espécie de deslocamento que faz o sujeito sentir-se estrangeiro em sua própria terra ou, para aproveitar as palavras de Adorno citadas por Said, não se sentir "em casa na própria casa".

Essa natureza íntima e profundamente autoconsciente do *exílio em si mesmo* de Dante Milano a meu ver o aproxima de modo especial do ponto de vista de Said e Hugo de Saint-Victor. O verso "Tudo é exílio" condensa a um ponto máximo a percepção do sujeito a respeito da instabilidade de sua posição no mundo, entre o chão do concreto e a realidade desejada e intangível da estrela no alto do céu.

PRINCÍPIO DA NOITE

Eu ia em mim perdido, em mim pensando.
A existência deserta.
A rua escura.

Eu sentia a tristeza dos felizes
Vendo a estrela da tarde rir sozinha…

Em que altura ela estava!
O resto era imenso.

Tudo é exílio.[15]

---

14. Amigo e "discípulo" de Dante Milano, Ivan Junqueira conta na "Biobibliografia" que escreveu sobre o poeta um episódio curioso que confirma a extrema afeição de Dante ao Rio: "Embora recluso e avesso às rodas literárias, Dante Milano sempre cultivou muitas e sólidas amizades, sobretudo enquanto viveu no Rio de Janeiro, cidade da qual se ausentou uma única vez em toda a sua longa vida para visitar o amigo Portinari em Brodósqui, no interior de São Paulo. No dia seguinte, 'morto de saudades', regressou ao Rio. O curioso em relação a esse apego por sua cidade natal é que nenhum de seus poemas jamais a menciona explicitamente". Em MILANO, Dante, op. cit., p. 504.
15. MILANO, Dante. Op. cit., p. 46.

A grande particularidade da poesia de Dante, como temos insistido, é que essa percepção incontornável (e, no fundo, trágica) seja expressa num registro de predominante serenidade, que justifica a alusão costumeira a certa dicção clássica.[16]

As reflexões de Said são iluminadoras porque ajudam a pensar no exílio para além do desenraizamento doloroso e desarticulador da subjetividade. Comentando o trecho citado de Saint-Victor, Said faz algumas formulações que, lidas contra o pano de fundo do que temos chamado o problema do exílio em Dante Milano, permitem vislumbrar uma iluminação recíproca, numa camada bastante profunda, do ensaio e dessa poesia. O grifo é do autor:

> Mas observe-se que Hugo deixa claro que o homem "forte" ou "perfeito" alcança independência e desapego trabalhando *mediante apegos*, não com a rejeição deles. O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos.[17]

A "perda inerente" torna possível extinguir todas as barreiras. Se Hugo de Saint-Victor considerava que essa ausência de vínculos exclusivos constituía a perfeição, certamente o pensava por acreditar na existência de algo que superasse, que estivesse além de tudo isso. Do ponto de vista do sábio monge do século XII, é provavelmente o encontro desimpedido do *divino* que faz o homem forte ou perfeito. Em Said e em Dante Milano, parece-me válido supor que a própria subjetividade, ao encontrar-se a si mesma efetivamente e descobrir-se infinita, "mar enxuto", seja a regente incontrastável da independência do exilado.

A *esperança no infinito* do final da "Elegia de Orfeu", por exemplo, põe em perspectiva a perda de Eurídice e a morte do próprio Orfeu, pois o canto permanecerá no refluxo da intimidade do poeta que o adivinha na paisagem, vivo na memória. Isto não diminui o valor da perda (como lembra Said, não se trata da rejeição dos apegos), apenas a situa num horizonte em que não existem perdas absolutas: diante do infinito

---

16. O caráter subjetivo e íntimo do exílio poético de Dante Milano é uma particularidade que de certa forma o distingue da maioria dos autores citados por Said, quanto às considerações do ensaísta sobre o tom dos autores exilados. Diz ele: "Obstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para obrigar o mundo a aceitar sua visão [...]. Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas às obras dos exilados. Os artistas no exílio são decididamente desagradáveis, e a teimosia se insinua até mesmo em suas obras mais elevadas".
17. SAID, Edward. Op. cit., p. 59.

da subjetividade que interioriza os objetos de amor, a particularidade de uma perda não pode comprometer a continuidade do canto, ainda que este seja entoado em voz baixa, muito discretamente. Mais do que isso, a subjetividade independente torna essa perda inevitável. Penso que a profundamente internalizada confiança num processo de tal natureza seja uma explicação possível para o tom de tranquilidade que, de forma geral, singulariza a poesia de Dante mesmo nos cenários de maior desolação.

A condição do exílio, segundo Said, possibilita ao sujeito independente e desapegado avaliar o peso real das experiências e das perdas. Por essa mesma razão, diz o ensaísta, "Essa pessoa também descobriria que é impossível obter satisfação de arremedos fornecidos pela ilusão ou pelo dogma". Na "Elegia de Orfeu", de Dante Milano, a personagem mítica recusa a pura e exclusiva interiorização do amor, o que a meu ver pode representar a refutação da experiência parcial, ilusoriamente encobridora da perda.

Desse ponto de vista, parece estar inesperadamente implicado na experiência do exílio um enriquecimento da consciência, que ganha "dimensões simultâneas". A observação de Said a respeito é extremamente sugestiva para a leitura da poesia de Dante Milano, sempre às voltas com a composição de contrários. O grifo é do autor:

> Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver "o mundo inteiro como uma terra estrangeira" possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*.
>
> Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto.[18]

---

18. Ibidem. O segmento final do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, é rico em imagens exemplares daquilo que Said denomina a consciência contrapontística do exilado. Transcrevo alguns de seus versos:

> O homem está na cidade
> como uma coisa está em outra coisa
> e a cidade está no homem
> que está em outra cidade

A analogia com a técnica musical do contraponto praticamente se impõe à leitura de um poema como "Tocata e fuga" (seção "Últimos Poemas"), de Dante Milano, dada a menção direta da peça de Johann Sebastian Bach. Naquele poema, a tensão entre o movimento ascensional do espírito e o retorno à contingência limitada do chão quase desaparece da superfície, na qual predomina o equilíbrio harmônico entre as "vozes", sem contraste aparente. E uma observação de Otto Maria Carpeaux sobre Bach parece reforçar, pelo menos do nosso ponto de vista, o paralelo entre o poeta e o compositor quanto ao esforço comum de harmonizar as aspirações do espírito e a limitação do mundo concreto: "Como nenhum outro filho espiritual de Lutero soube Bach 'sincronizar' os dois mundos: este e o outro. A harmonia perfeita entre os dois afigurava-se-lhe garantida pelas regras do contraponto, que são as mesmas na terra e no céu".[19]

A convivência não conflitante de opostos foi identificada como um traço notável da poesia de Dante Milano por leitores de linhas de interpretação muito diversas, como Vanessa Moro Kukul e Luiz Camilo Lafalce.[20] Acredito que a recorrência tão nitidamen-

----

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
o homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está
em qualquer outra

[…]
a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa
[…]

Em GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 290.

19. CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, pp. 88-9.

20. Na tese de Kukul, as observações mais específicas a respeito encontram-se no segmento "O mundo e seus paradoxos", que integra o capítulo 4. A autora afirma, por exemplo: "Os paradoxos (e mesmo as antíteses), com frequência, desestabilizam e tensionam as identidades do sujeito e dos objetos, mostrando o lado obscuro daquilo que é comumente percebido como claro e o lado luminoso daquilo que é normalmente entendido como escuro". Cf. KUKUL, Vanessa Moro. *Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, pp. 179-192.

No trabalho de Lafalce, lemos o seguinte no capítulo 2.1. "Sob o peso do mundo": "É preciso, entretanto,

te verificável desse procedimento singular autorize uma generalização da analogia com o contraponto musical no âmbito da poesia de Dante, à luz das considerações de Said sobre o exílio – e isto, não como uma anotação curiosa e incidental, mas como passo importante da interpretação dessa poética.

A consciência do sujeito poético exilado de Dante é de fato contrapontística. Não é difícil encontrar exemplos da composição de opostos, que apoiem a afirmação. Começando com o poema simétrico de "Tocata e fuga" que é "Lição de música", sublinho as seguintes expressões: "*Luz* azul *sombria*./ A janela *clareia* a sala *escura*". O *topos* que opõe a luz e a escuridão talvez seja o mais frequente na poesia de Dante Milano. Em geral, parece estar vinculado de modo mais ou menos evidente à opacidade do mundo e ao desejo da sua superação pela subjetividade absorta. A "luz do mundo" ("Música surda", da seção "Sonetos e Fragmentos") não costuma vir desacompanhada de treva ou sombra e, quando em excesso, ofusca e "cega" a vista. O poema "Memória" (também de "Sonetos e Fragmentos") fala dessa cegueira de espécie particular, provocada pelo excesso de uma luz interior. Grifo o sintagma que condensa a oposição:

Tamanha a claridade de um vestido
Surgindo da lembrança nebulosa
E deixando-me o olhar meio esquecido
Na absorvente *cegueira luminosa*.

Em outros poemas constata-se que a própria luz, amiga das visões exteriores e interiores, é cega: dá a ver, mas ela mesma não vê. Além do poema intitulado justamente "Luz cega" ("Momentos"), essa ideia é explicitada também em "Testemunha" ("Últimos Poemas"): "Por mais que resplandeça a *luz* é *cega*". Não existe em Dante Milano a luz plena que, no *Paraíso* de Dante Alighieri, é a imagem de Deus. Na claridade vacilante da manhã de "Um dia" ("Sonetos Pensativos"), fala-se de uma "*luz manchada*": "O princípio da luz, a luz manchada,/ Mostrava de que *treva* surge o *dia*."

----

salientar que, na poesia de Dante Milano, essa tensão antitética entre o 'alto' e o 'baixo' não se resolve de forma excludente: são polos que catalisam valores ambíguos". Cf. LAFALCE, Luiz Camilo. *Pedra e sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano*. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 83.

O reverso dessa percepção faz ver o dia surgindo (ainda que precariamente) da treva e, no poema "A ponte", a luz brilhando nas coisas mais baixas e sujas: "O óleo coagula, em *nódoas luminosas*, reflexos lacrimejantes". A consciência contrapontística do poeta permite, ao que me parece, que ele perceba simultaneamente a treva e a luz, mesmo quando o cenário sugere apenas uma delas.

Isto qualifica também o erotismo de poemas como "Cântico" ("Reflexos"), em que o "mistério da carne" é sintetizado nas imagens "gelo que arde" e "*treva branca*". Escura e clara, a matéria pode ser opaca e translúcida; o corpo feminino pode ser tangível e intangível, "Um seio vivo/ E seu mistério,/ Um braço mudo/ E seu mistério,/ O ventre cego/ E seu mistério". A realidade concreta não é desconsiderada, mas a imaginação do sujeito poético a apreende e transfigura numa "visão" do seu desejo, preservando embora a sua natureza palpável, a sua opacidade.

A fluência das canções também abriga a convivência harmônica de opostos ou de realidades distintas. Em "A partida" ("Algumas Canções"), as rimas parecem dar destaque a essa coexistência. Grifos meus:

> Chego à amurada do cais,
> Tomo um trago de *tristeza*.
> Vem uma aura de *beleza*
> Entontecer-me ainda mais.
>
> Sinto um gosto de paixão
> Dentro da boca *amargosa*.
> Vem a morte *deliciosa*
> Arrastar-me pela mão.[21]

No já comentado "Princípio da noite" ("Distâncias"), a formulação "*tristeza* dos *felizes*" pode exprimir uma noção diferenciada da realidade subjetiva. A estrela da tarde é inatingível e a sua altura contamina tudo o mais: "O resto era imenso". Mas para o poeta o exílio significa instalar-se dentro dessa ambiguidade indecidível em que não faz sentido separar a escuridão da rua e o brilho dos astros. A verdade subjetiva do poema de Dante está na experiência simultânea da felicidade e da tristeza.

---

21. MILANO, Dante. Op. cit., p. 23.

A leitura da "Elegia a Lígia" ("Paisagens Submersas") ilustra um aspecto temporal da consciência contrapontística de Dante Milano ao sugerir a simultaneidade do antigo e do novo na forma como o olhar do sujeito poético percebe o corpo da amada: "Lígia, teu nome de elegia/ Te dá ao corpo *moço* um ar *antigo*"; "Corpo de mulher,/ Forma *antiga* e *novíssima*". Estão *presentes* na memória do eu lírico (é natural presumir e o poema o sugere) os modelos muito antigos da estatuária, da pintura e da cerâmica grega e romana – todo um ideal de arte e de beleza que se presentifica, exaltado e ao mesmo tempo profanado, na atualidade viva e carnal de um amor que, entretanto, apenas na realidade do próprio poema pode se consumar. Na esfera da subjetividade, o antigo e o novo, a lembrança e o agora, estão imbricados numa mesma região íntima iluminada pela consciência.

O verso final do poema "Momento" ("Momentos") sintetiza de forma talvez ainda mais sumária essa unificação interior dos tempos: "Lembro-me *antigamente* do *futuro*…".

Esta é uma das várias percepções representadas na suma poética de Dante Milano que é a "Elegia de Orfeu", na qual se leem os versos: "O meu passado é todo o meu presente/ E todo o meu futuro é já passado", com o mesmo sentido de uma memória que se sobrepõe a qualquer ideia de porvir. Nesse longo poema há outras expressões fortes de opostos em contraponto, em certo sentido definidoras da poesia de Dante, como o "*mar enxuto*" que Sérgio Buarque de Holanda tomou emprestado para nomear seu ensaio pioneiro sobre o poeta.[22] A expressão implica ao mesmo tempo a memória do "mar" ecoando no pensamento e a consciência aguda da sua extinção; a absorção vertical na própria intimidade e a atenção às restrições do plano horizontal do presente.

Alexandre Koji Shiguehara é mestre e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Autor de *Ao longo do rio: João Cabral e três poemas do Capibaribe*. São Paulo: Hedra, 2010.

22. HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Mar enxuto". In: MILANO, Dante. Op. cit., pp. 339-44.

Brasília em Nicolas Behr: amnésia colossal e desastrada

Filipe Manzoni

RESUMO: Nosso trabalho propõe uma investigação do caráter amnéstico inerente ao projeto modernista de Brasília e as subversões nele operadas pela poesia de Nicolas Behr. Interessa-nos observar o quanto a poesia de Nicolas ironiza as pretensões à ausência de memória do projeto urbanista da capital ao mesmo tempo em que busca brechas para a constituição de uma memória urbana alternativa. Perpassaremos, para tanto, alguns aspectos "desastrados", negligenciados pela história da cidade (a sua pedra fundamental, sua monumentalidade e a origem de suas cidades-satélites), buscando flagrar aberturas possíveis para a fundação de uma memória e de uma história "não planejada".

PALAVRAS-CHAVE: Nicolas Behr; memória urbana; Brasília.

ABSTRACT: *This article aims to analyze the amnesiac aspect of the modernization project of Brasilia, as it seems to be exposed and subverted by the poems of Nicolas Behr. The main objective is to canvass the failures, explored by Behr, in the oblivion of the historical process of planning and development of the city. Within, this essay will reconsider some neglected images of Brasília's history (its fundamental stone, its monumentally and the origin of its satellite-cities) as possible turning points for an invention (or a rediscovering) of a memory of Brasilia.*

KEYWORDS: *Nicolas Behr; urban memory; Brasília.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146092

UM *KOLOSSÓS* DESASTRADO

Conforme nos narra James Holston em *A cidade modernista*,[1] o projeto de transferência do centro administrativo do Brasil para o interior é mais antigo do que a própria consolidação do país como estado independente, podendo ser remontado em trechos de falas do marquês de Pombal e de Tiradentes ainda no século XIX. Oficializado pela primeira vez já na primeira Constituição federal em 1891, o projeto de transferência da capital assume um caráter de empresa decisiva na modernização do país, revestindo-se com uma mitologia de "terra prometida", fonte de riquezas inconcebíveis, que polarizaria definitivamente o desenvolvimento da nação.[2]

Esse estatuto mitológico da construção de Brasília transparece nos mais diversos discursos sobre a capital. Se nos voltamos para a apreciação de um arquiteto como Yves Bruand, por exemplo, encontramos a mesma indissociabilidade de Brasília para com sua carga simbólica, que, mais do que uma afirmação definitiva da arquitetura modernista brasileira, se propõe como um projeto brasileiro de modernização utópica:

> A cidade, desde o começo, assumiu um duplo papel material e psicológico; de um lado, polo de atração e base de partida para uma conquista ulterior, e, do outro, símbolo das possibilidades futuras do país e da união nacional, Brasília foi a expressão de uma vontade de afirmação da grandeza e vitalidade do Brasil, uma prova de sua capacidade de empreender e da confiança em seu destino, uma ideia-força capaz de galvanizar a opinião.[3]

Essa "ideia-força" ou "ideia Brasília" (segundo Holston)[4] de modernização e reinvenção do país a partir da transferência da capital atravessa os mais diversos momentos e projetos modernistas em curso nos duzentos anos que separam as intuições do marquês de Pombal da campanha presidencial de Juscelino Kubitschek. Porém, um episódio, no meio dessa verdadeira "história das fundações de Brasília", nos chama especial atenção:

---

1. HOLSTON, James. *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia.* Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
2. Idem, pp. 24-5.
3. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil.* Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 353.
4. HOLSTON, James. Op. cit., p. 24.

durante o governo de Epitácio Pessoa, "uma pedra fundamental foi simbolicamente colocada no lugar onde hoje existe uma cidade-satélite".[5] Nossa proposta de leitura sobre Brasília e memória poderia ser situada com base em duas questões que se desdobram desse curioso evento.

Primeiramente, buscamos ler nesse gesto simbólico não apenas a afirmação de um projeto de modernização, mas sua incontornável contraface: um flagrante apagamento histórico. A pedra fundamental, cuja pretensão é afirmar, em meio a um planalto "vazio" (conforme diversos dos relatos sobre Brasília na década de 1960 enfatizam), o "marco-zero" de um "novo Brasil", marca igualmente uma negação do "velho Brasil" que está em volta.

De fato, toda a carga simbólica que a transferência da capital assume no Brasil da década de 1950 é descrita por Holston como uma deliberada "tábula rasa" da realidade brasileira. Esse projeto de apagamento histórico, mais do que um efeito colateral, constitui o próprio centro do argumento desenvolvimentista, ele mesmo portador de uma linhagem na história brasileira:

> Essa legitimação combinava uma mitologia do Novo Mundo e a teoria do desenvolvimento, associando a fundação da capital à fundação de um novo Brasil. Ao longo da história brasileira, essa vinculação teve vários nomes, incluindo Nova Lisboa, Petrópole, Pedrália, Imperatória, Tiradentes, Vera Cruz e, por fim, Brasília – cada nome simbolizando as intenções de seus propositores. Kubitschek e seus arquitetos amalgamaram essas intenções numa única proposição retórica.[6]

O mito do novo mundo faz da pedra fundamental de Brasília, portanto, a base de uma nova sociedade e, ao mesmo tempo, uma espécie de *kolossós* da antiga, isto é, uma pedra tumular que encerraria a imagem do Brasil pré-moderno como quem cumpre um rito funerário. O *kolossós* grego, amplamente estudado por Jean-Pierre Vernant, se coloca, segundo o autor, como marco de um rito funerário cujo objetivo é banir do mundo dos vivos o *phasma*,[7] a presença fantasmática do morto. O rito funerário se dá, portanto,

---

5. Idem, p. 25.
6. Idem, p. 27.
7. VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, ídolos, máscaras.* Tradução de Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 1991, pp. 21-5.

como um corte entre dois elementos: "uma face visível, localizada, dura e permanente como pedra; [e] uma face invisível, ubíqua, inalcançável e fugidia como a *psuché*, exilada no domínio do alhures".[8]

Nossa proposta é, nesse sentido, ler não apenas na pedra de Epitácio Pessoa, mas na própria concepção utópica de Brasília, o que aí é um rito funerário, uma tentativa de sepultamento, pelo projeto urbano modernista, de uma história fantasmática do Brasil. Brasília se converte, assim, em uma ampliação de sua pedra fundamental: uma face visível, localizada, dura e permanente – um *kolossós* – cujo objetivo último é a negação de sua história fantasmática – o *phasma* –, exilada no domínio de alhures.

A associação, estabelecida por Vernant, entre o *phasma* e a *psuché* ainda nos concede um novo sentido à emblemática frase escrita por Simone de Beauvoir a respeito de Brasília em 1960: "Atravessamos mais de mil quilômetros através de uma região mortalmente desértica para chegar a esse lugar. Mas vou deixar Brasília com o maior prazer – *a cidade nunca terá alma*, coração ou sangue".[9]

A frase de Simone de Beauvoir é anterior à inauguração da cidade, mas parece flagrar um aspecto decisivo de seu projeto, que cremos estar diretamente relacionado à sua pretensão a-histórica e amnéstica. Não é fortuito que James Hillman, em seu *Cidade e alma*,[10] propõe a *memória* como uma das figurações possíveis para a "alma" de uma cidade:

> Uma terceira ideia tradicional de alma tem a ver com memória emotiva. Experiências emocionais, coisas que importaram para você em sua própria vida; coisas importantes para a comunidade, sua história. [...] As cidades antigas foram originalmente construídas sobre o túmulo ou a sepultura do fundador da família, do clã ou da cidade. E assim encontramos as memórias dos heróis locais nos nomes dos lugares, que são um tributo às emoções que aconteceram no passado e sobre as quais foi fundada a cidade.[11]

---

8. Idem, p. 24.
9. BEAUVOIR, S. apud BEHR, Nicolas. *BrazíliA-Z cidade-palavra*. Brasília: Nicolas Behr, 2014, p. 12, grifo nosso.
10. HILLMAN, James. *Cidade & alma*. Coordenação e tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg São Paulo: Studio Nobel, 1993.
11. Idem, p. 39.

Se Hillman ressalta que as cidades antigas eram construídas sobre os túmulos dos fundadores para preservar sua memória, em Brasília, a pedra fundamental se coloca como uma tentativa de fundar uma cidade sobre um túmulo vazio, ou sobre a negação de sua própria memória (e até mesmo da história das tentativas de afirmação de um novo Brasil a partir de uma terra prometida). Parece ser essa paradoxal fundação de uma cidade pretensamente sem memória que está no centro do diagnóstico fatalista de Simone de Beauvoir.

Porém, o que nos interessa não é reenfatizar a colossalidade ou a boa execução do projeto. De fato, trata-se justamente do oposto. Interessa-nos reler a "ideia Brasília" pelas falhas de sua execução, pelo retorno ou invenção de uma memória marginal não planejada, ilustrada, em nossa imagem-síntese da pedra fundamental de Brasília, pela sua atual posição geográfica em uma cidade-satélite (e aqui nos encontramos com nosso segundo desdobramento de leitura do gesto de Epitácio Pessoa).

Nesse contexto, a poesia de Nicolas Behr parece colocar-se quase como um projeto para um "anti-*kolossós*". Suas obras, em sua maioria livretos artesanais produzidos e vendidos pelo poeta de mão em mão desde meados da década de 1970, possuem quase uma obsessão por Brasília, onde Nicolas morou praticamente a vida inteira. Se é verdade que a própria materialidade dos livros de Nicolas – isto é, a precariedade das edições mimeografadas – poderia ser lida, por si mesma, como índice de uma produção que, em seu caráter dispersivo e subversivo, se contrapõe à pretensão colossal do projeto urbano da capital, sua temática parece responder ainda mais diretamente a esse "túmulo vazio" do discurso fundacional de Brasília e à necessidade de inventar uma alma para a cidade inventada. De fato, Nicolas responde diretamente ao diagnóstico de Simone de Beauvoir no verbete "alma" de seu *BrazíliA-Z cidade-palavra*: "a praga que Madame de Beauvoir rogou contra Brasília não vingou. Errou feio".[12]

De nossa parte, cremos que não se trata tanto de um erro quanto de um acerto preciso no alvo errado. Simone tece um perfeito diagnóstico do intento do projeto modernista em sua carga de apagamento histórico, mas acredita demais em sua eficácia, deixando de lado seus restos e esquecendo as suas falhas e margens não planejadas. É nesse contexto que buscamos ler a produção poética de Nicolas Behr sobre Brasília,[13]

---

12. BEHR, Nicolas. Op. cit., p. 12.

13. Caberia ainda ressaltar o quanto as precárias edições mimeografadas nas quais a obra de Nicolas circulou durante as décadas de 1970 e 1980 poderiam ser lidas como um índice de uma produção que se alinha mais a um caráter dispersivo (e, naturalmente, subversivo), em oposição ao "colossal" projeto urbano de Brasília.

na medida em que ela se constrói como discurso do desastre do projeto urbano modernista, de maneira a transformar o diagnóstico de Beauvoir em um erro.

Subverter o *kolossós*, esse projeto a-histórico de silenciamento monumental, se coloca, na poesia de Nicolas Behr, como uma forma de abrir o túmulo da cidade, liberar seus fantasmas sufocados pela pretensão de uma "cidade inventada" e convocá-los para a história. Trata-se, finalmente, de reescrever (ou, talvez mais precisamente, de reler) a fundação da cidade de forma que a sua pedra fundamental não figure em seu perfeito funcionamento, mas sim em sua face *desastrada*, isto é, desde sua reapropriação pela margem excluída do processo de modernização.

MONUMENTOS SEM MEMÓRIA *VERSUS* MONUMENTO AOS ESQUECIDOS

O aspecto monumental da arquitetura de Brasília é um dos pontos fundamentais da particularidade de sua concepção. Não por uma questão de proporções absolutas (vale lembrar que a altura dos prédios de Brasília é predominantemente reduzida para uma grande metrópole), mas por uma questão de percepção e contraste. Após analisar as relações figura-fundo presentes nas cidades pré-modernas e nos planos modernistas, James Holston encerra sua reflexão especificamente com este diagnóstico sobre os prédios da capital: "como uma escultura isolada, *todo* edifício agora aspira a ser reconhecido como monumento".[14] Os prédios são monumentais – vocábulo que não sem certa ironia possui como sinônimo no dicionário *Houaiss* o "colossal" – porque, tal qual os monumentos, se dispõem isolados sobre um fundo vazio.

É sintomático, nesse sentido, o quanto a poesia de Nicolas Behr recorrentemente caracteriza Brasília não desde sua arquitetura mas desde seu vazio: "a cidade é isso mesmo/ que você está vendo/ mesmo que você/ não esteja vendo nada",[15] ou ainda:

> Em meio ao vazio do cerrado
> construiu-se uma cidade vazia
> habitada por pessoas vazias
> que circulam por avenidas vazias
> em carros de pneus vazios.[16]

---

14. HOLSTON, James. Op. cit., p. 139.
15. BEHR, Nicolas. *Braxília revisitada*. Brasília: Nicolas Behr, 2004, vol. 1, p. 82.
16. Idem, p. 57.

Nicolas estabelece um paralelo entre o processo de revestimento discursivo do cerrado como um "grande vazio" e a proliferação de vazios do plano piloto. Trata-se de ler, nesse sentido, o que na monumentalidade da arquitetura depende de um esvaziamento do seu entorno: tanto a cidade propriamente dita (uma ilha de concreto "em meio ao vazio do cerrado") quanto cada um de seus edifícios são tão mais monumentais quanto mais seu fundo for percebido como vazio.

O processo de esvaziamento inerente ao monumental (ou, para retomarmos nossa proposição inicial, ao colossal) atua, porém, não apenas no nível figural da percepção dos edifícios, mas também na sua vivência paradoxal. Trata-se, afinal, de uma "cidade monumental" cujos primeiros moradores (vale lembrar que grande parte dos poemas de Nicolas foram escritos nos primeiros dez anos de ocupação de Brasília) não possuíam qualquer vínculo mnemônico com sua monumentalidade:

> Monumental
> para ser esquecida
> monumental
> para não ser lembrada.[17]

Nicolas retoma, nesse sentido, a própria etimologia da palavra "monumento", provinda do verbo latino *monere*, "advertir, lembrar, avivar", para apresentar o estatuto paradoxal de uma arquitetura que prolifera "monumentalidades" desatreladas de quaisquer memórias comunitárias. Seu efeito é, mais propriamente, o do apagamento da memória, visto que a cidade inteira foi construída (desde seu marco zero) sob um signo de afirmação de um novo país, de uma tábula rasa para o futuro.

Se a cidade como um todo tende para a "monumentalidade" em sua arquitetura, o paradoxo "monumento *vs.* memória" no projeto de Brasília ainda é especialmente problematizado pelos poemas de Nicolas a partir da profusão de monumentos e memoriais propriamente ditos. Renato Cordeiro Gomes, em seu *Todas as cidades, a cidade*,[18] ressalta o quanto os monumentos são parte indispensável para o estudo simbólico das cidades, na medida em que são "a mais completa autorrepresentação da cidade e sua

---

17. Idem, p. 28.
18. GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana.* Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

história".[19] Ao nos voltarmos, porém, para a Brasília de Nicolas Behr, essa autorrepresentação se dá, novamente, em uma chave de apagamento da memória:

> Paiê,
> que monumento é aquele?
> aquele é o monumento
> ao monumento desconhecido.[20]

É, nesse sentido, o mesmo modelo do *kolossós* o que parece dar o tom dos monumentos na poesia de Nicolas Behr. A "autorrepresentação da cidade e sua história" opera como uma autorrepresentação do gesto de apagamento de sua própria história, e não como um marco mnemônico propriamente dito. Tudo se passa como se os monumentos de Brasília se colocassem como um dos mais radicais expoentes da clássica tese benjaminiana segundo a qual "nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie":[21] a apoteose da arquitetura modernista, a construção de uma cidade inteira projetada pela mão de um arquiteto, se coloca sob o signo da barbárie de um flagrante apagamento histórico.

Caberia ainda ressaltar o quanto parece operar no poema um segundo (embora mais sutil) deslocamento da relação figura-fundo. O que ocupa o primeiro plano é o diálogo corriqueiro entre pai e filho que ironiza a proliferação de monumentos na capital, de maneira que o monumento propriamente dito é relegado à distância de um pronome demonstrativo que o mantém indistinto e anônimo. É como se o poema buscasse captar, dessa forma, um instante possível de inversão do estatuto monumental da cidade, colocando em primeiro plano o mesmo tipo de experiência corriqueira que precisa ser apagada para que o monumento seja, de fato, "monumental".

A noção de um "monumento desconhecido" ou de um monumento aos desconhecidos aparece ainda reiteradamente nos poemas de Nicolas. Essa tentativa de – novamente de maneira benjaminiana – ler a história a contrapelo, isto é, retirar o *kolossós* e soltar os fantasmas das histórias apagadas, figura como a evocação de um

---

19. Idem, p. 28.
20. BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 71.
21. BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245.

monumento alternativo, ou de um monumento em sentido estrito, que representasse a história coletiva da fundação da cidade à revelia do seu apagamento oficial:

> Neste país sem memória
> também vou construir um memorial
> em memória de todos
> os construtores de cidades
> memorial JKLMNOPQRSTUVXZ[22]

Da mesma maneira que o intento de recuperação da história perdida dos construtores mortos leva José Saramago, em seu *Memorial do convento*,[23] a abarcar o inumerável dos fantasmas pela escolha de um nome para cada inicial possível do alfabeto, Nicolas busca também recuperar o inumerável pela sobreposição de iniciais. Trata-se de uma maneira de escapar de um modelo "monumental" de história que opera pela centralização em uma figura – e pelo decorrente apagamento de uma miríade de nomes –, através de uma possibilidade de leitura da multiplicidade apagada pelo mero ato de erguer um monumento.

Nicolas não propõe, porém, erguer um "novo monumento", mas sim sobrepor o seu memorial de iniciais apagadas às célebres iniciais de Juscelino Kubitschek, construindo seu memorial como uma releitura ou ressignificação do icônico "memorial JK". O poema toma posse, assim, do museu monumental, acrescentando às suas iniciais as iniciais dos construtores esquecidos, apagados da história oficial, e relendo o Memorial JK, esse monumento que constitui um dos cartões-postais de Brasília, pelo que nele é o avesso do monumento, isto é, pelo que nele é puro apagamento histórico.

O Memorial JK propriamente dito não deixa dúvidas quanto ao modelo de memória com o qual está comprometido: trata-se de um museu que contém os restos mortais do ex-presidente. Projetado por Oscar Niemeyer e situado em um dos pontos mais altos da cidade, o Memorial JK traz ainda a figura singular de Juscelino Kubitschek em uma estátua de bronze de 4,5 metros de altura, despontando como efígie vitoriosa do presidente "construtor de cidades".

Se reiteramos diversas vezes a íntima relação entre a fundação da capital e o estatuto amnéstico de apagamento de sua história, fica claro no Memorial JK o quanto o apagamento da história de Brasília deixou as lacunas específicas a serem preenchidas futuramente pelos

22. BEHR, Nicolas. *O bagaço da laranja*. Brasília: Nicolas Behr, 2009, p. 59.
23. SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

seus heróis oficiais. Se James Hillman ressaltava que as cidades antigas foram fundadas sobre o túmulo de seus fundadores, Brasília incorreu em uma inversão irônica: a cidade é fundada pretensamente sobre um túmulo vazio para que, duas décadas após a sua inauguração (o memorial só foi inaugurado em 1981), esse túmulo seja ocupado pelo seu "fundador" heroico.

É precisamente esse estranho "espaço fundacional *a posteriori*" que Nicolas busca reler não como uma forma de simplesmente deslegitimar a mitologia oficial que coloca JK como um "construtor de cidades" – afinal, as suas iniciais estão ali também –, mas como uma subversão do próprio modelo histórico inerente ao monumental. Interessa, mais do que operar pela *reescritura* da história fundacional de Brasília, praticar uma pluralização de suas alternativas de *releitura*. Ao invés de substituir os heróis oficiais, destituir a heroicidade que se constrói a partir da monumentalidade amnéstica.

REPETIR A HISTÓRIA ABSURDA E CONTAR O ABSURDO DA HISTÓRIA

A mitologização da figura de JK é ainda um elemento frequentemente ironizado pela poesia de Nicolas, na medida em que ela reveste o ex-presidente de uma carga simbólica de mártir católico. Essa simbologia, que remonta ao próprio Plano Piloto de Lúcio Costa – quando este relaciona a fundação da cidade com o sinal da cruz, "nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz"[24] –, opera como uma das principais linhas de força de associação de Brasília a uma terra prometida. Sob o lastro dessa analogia salvacionista, JK figura, na poesia de Nicolas, como um messias católico, ao passo que Lúcio Costa aparece como um apóstolo evangelista:

> Evangelho da realidade
> contra jotakristo, segundo são lúcio
>
> naquele dia jotakristo subindo aos céus
> num pé de pequi
> disse aos candangos:
> felizes os que construíram comigo
> esta cidade pois irão todos para as satélites.[25]

---

24. COSTA, apud HOLSTON, James. Op. cit., p. 77.
25. BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*, cit., p. 89.

Nicolas se apropria, nesse sentido, do aparato discursivo de mitologização utilizado tanto pelo texto do Plano Piloto de Lúcio Costa quanto pela campanha presidencial de Juscelino Kubitschek, ironizando a pretensa "naturalidade" do gesto fundacional e desmascarando o desdobramento segregacionista do projeto. Juscelino e Lúcio Costa (ou ainda, em outros poemas, Oscar Niemeyer) figuram, nesse revestimento irônico, como elementos de uma espécie de cruzada para a modernização do país que apenas acaba por reconstruir a sua mesma desigualdade fundacional.

Se já abordamos a "monumentalidade" da cidade enquanto um deliberado esvaziamento de seu fundo de percepção, o discurso de mitologização da fundação converte-se, por si mesmo, em um gesto eminentemente monumental, na medida em que o Plano Piloto de Lúcio Costa apresenta

> a fundação de Brasília como se esta não tivesse história, como se não fosse uma resposta tanto às condições socioeconômicas do Brasil em 1957, quanto ao modernismo na arquitetura. Na verdade desistoriciza sua ideia de Brasília, ocultando as intenções de mudança social sob uma mitologia de princípios arquitetônicos universalizantes, de cidades antigas e técnicas consagradas de planejamento.[26]

Brasília – e essa é algo como a tese central da obra de Holston – inventa para si um passado mítico que a conecta a gestos imemoriais em uma estratégia de dissociar sua fundação do seu próprio condicionamento histórico. O discurso oficial da fundação da capital busca colocar no lugar do túmulo vazio os mitos que ela mesma constrói (conforme fica evidente no caso do Memorial JK). Nicolas, por sua vez, parece ironizar essa pretensão a-histórica a partir de uma série de passados mitológicos absurdos, situando Brasília como uma espécie de elo perdido entre a Antiguidade clássica e o Brasil da década de 1950, uma extrapolação da mitologização do projeto:

> Fósseis de mísseis, pegadas de heitor e ulisses,
> metralhadoras de ossos e granadas de pedra
> polida atestam que a guerra de troia realmente
> aconteceu nas proximidades do lago Paranoá,

---

26. HOLSTON, James. Op. cit., p. 67.

quando este ainda se chamava mar egeu
a frase "impossível agradar a gregos e goianos"
ainda hoje em uso, é um resquício
dos tempos homéricos.[27]

O deliberado anacronismo de Nicolas como que responde ao anacronismo "oficial" do Plano Piloto de Lúcio Costa, isto é, à tentativa de armar uma memória de Brasília sob um pano de fundo do imemorial. A estratégia é, nesse sentido, semelhante à que abordávamos com relação à releitura do monumental desde seu vazio: trata-se de uma extrapolação dos vínculos míticos e imemoriais através da "revelação" de rastros absurdos de cidades antiquíssimas em fictícias escavações no planalto Central.

Outra alternativa da qual a poesia de Nicolas lança mão para ironizar o discurso anacrônico oficial é a sua tentativa de figuração *ex nihilo*. Se o Plano Piloto propriamente dito começa com uma justificação de que a solução não foi procurada mas já apareceu pronta, essa "espontaneidade" – uma "justificação natural para aquilo que é motivado historicamente"[28] – faz de Brasília, na obra de Nicolas, algo como uma cidade fora do tempo que não tem como memória mais do que uma projeção, no passado, de sua própria realidade burocrática:

Durante as escavações também
foram encontrados clips pré-históricos,
grampeadores de pedra lascada, crachás
em plaquinhas de outro,
carimbos petrificados,
ministros embalsamados

e ofícios em escrita
ainda não decifrada.[29]

Se a cidade se quer sem passado, Nicolas parece pôr em primeiro plano o absurdo prático dessa pretensão, propondo prospecções arqueológicas que revelam Brasília como

27. BEHR, Nicolas. Op. cit., p. 61.
28. HOLSTON, James. Op. cit., p. 77.
29. Idem, p. 73.

única causa de si mesma, como bem-sucedida tábula rasa a partir da qual a cidade se inscreveu no centro do Brasil. Ao se escavar a cidade modernista, se seu projeto amnéstico fosse levado às últimas consequências, apenas se encontraria, portanto, a mesma cidade inscrita em suas camadas subterrâneas pré-históricas.

Partindo de uma tela de Paul Klee, *Ein Blatt aus dem Städtebuch*, de 1928, Renato Cordeiro Gomes propõe, em *Todas as cidades, a cidade*, uma imagem para o urbano que se torna interessante nesse cenário de escavações do passado de Brasília. Renato sugere que, tomada enquanto um texto, a cidade se ofereceria à leitura não inscrita em uma página, mas sim em um palimpsesto: uma sobreposição de diferentes camadas de escrita. A cidade seria, nesse sentido, uma textualidade na qual "se apagassem os registros de outras cidades que, por superposições sucessivas, embaralham os sentidos, dificultando a decifração de sua escrita".[30]

Ler as cidades, isto é, decifrar seus textos, se transformaria, assim, em uma modalidade de "raspar essas camadas superpostas, a começar pelo desenho da cidade moderna [...] para que, num trabalho arqueológico, se possa recuperar a inscrição de outra cidade mais antiga".[31] É claro que Renato Cordeiro Gomes toma o cuidado de não tomar essas dobras de cidades soterradas como um discurso preservado intacto, mas sim como um código indiscernível do próprio gesto de sua leitura, de maneira que o leitor "reconstrói a cidade enquanto texto e se inscreve nele, engendrando, em meio a este amontoado de signos da superfície da folha pergaminho, um traçado de uma possível legibilidade",[32] fazendo com que, no limite, "decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra".[33]

Esse gesto de cifrar novamente o texto da cidade é especialmente subversivo no que diz respeito ao "texto" Brasília. Não apenas porque a metáfora de Renato Cordeiro Gomes pode ser levada às beiras da literalidade, já que Brasília foi pensada desde um texto – o Plano Piloto de Lúcio Costa –, mas também porque esse texto é um dos elementos principais de articulação da mitologia que opera pelo apagamento de qualquer vestígio anterior. Nesse sentido, recifrá-lo é mais do que recuperar cidades

---

30. GOMES, Renato Cordeiro. Op. cit., p. 38.
31. Ibidem.
32. Idem, p. 39.
33. Idem, p. 40.

inscritas anteriormente, é pôr a nu o absurdo do projeto de uma cidade *inventada* e sem história.

Se nosso ponto de partida buscava ler o paradoxo histórico do discurso oficial de Brasília no gesto da colocação de sua pedra fundamental, cabe agora nos voltarmos para um segundo episódio rasurado da história da capital que se oferece como imagem interessante para situarmos a subversão, pela poesia de Nicolas Behr, do projeto modernista. Assim como o episódio da "pedra fundamental", trata-se de um acontecimento de caráter quase iconográfico.

BABILÔNIA E A CIDADE LIVRE

Não são poucas as caracterizações de Brasília como uma cidade que, além de não ter alma, não possui corpo (cabe relembrar a fala de Simone de Beauvoir, segundo a qual não apenas a cidade não teria alma, também lhe faltariam coração e sangue). É evidente o quanto essas duas instâncias são, na realidade, muito próximas; isto é, os motivos pelos quais a cidade não teria alma e pelos quais ela não teria corpo se confundem.

Um dos elementos centrais dessa dupla caracterização poderia ser identificado na concepção do espaço urbano de Brasília como uma extrapolação da eficiência do fluxo pelas rodovias que obliterou o espaço para toda experiência "não funcional" da circulação de pedestres. A "morte da rua", que se põe como ponto central no projeto de Brasília, é um dos elementos principais que revestem a cidade de um tom "frio" e "distante" que perpassa os relatos dos primeiros moradores da cidade na década de 1960. Se nos detivemos até agora em uma série de *fantasmas* históricos sequestrados sob o *kolossós* da cidade, é interessante observar o quanto o mesmo projeto urbano ainda parece perpetuar-se como um sequestro dos *corpos* em sua demanda de contato.

É significativo que essa demanda de contato se aproxime do que Jean-Luc Nancy situa, em seu "Imágenes de la ciudad",[34] como a característica intrínseca à imagem central de todas as tentativas de mitologização das cidades. Se a invenção de uma linhagem fundacional, longe de ser uma exceção de Brasília, constitui, antes, a norma (embora seja evidente que Brasília apresenta uma extrapolação de difícil equiparação nesse sentido), Nancy sugere que a imagem fundamental de toda essa "*proliferación exaltada de*

---

34. NANCY, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos.* Buenos Aires: Manantial, 2013, pp. 51-73.

los emblemas de la ciudad en tanto hipérbole de sí misma"[35] é a imagem da Babilônia: "*Si Babilonia fue 'la gran prostituta', es en gran medida porque la ciudad* […] *levanta una reivindicación absoluta de goce*.[36]

Nancy se volta para a precedência de um imperativo de gozo como fundamento da experiência da cidade, relacionando sua imagem mítica fundacional ao prostíbulo e ao bordel:

> *El* burdel *fue en principio una choza hecha de tablones, y designaba por consiguiente una construcción ligera, sencilla y más bien no citadina. De hecho, se suponía que las prostitutas sólo tenían licencia para ejercer en barrios periféricos formados de tales barracas* […]. *Se trata de establecer con el burdel el contrapunto de la sacralidad elevada de la ciudad*.[37]

Ao se colocar como uma cidade sem espaço para o contato entre os corpos, a "ideia Brasília" incorreria, portanto, em uma interdição da demanda mais fundamental da cidade: sua face babilônica. Essa interdição encontra ainda uma imagem interessante em um episódio da construção da cidade novamente pautado pelo contraste entre o esforço amnéstico do projeto modernista e seus resultados imprevistos. Durante a construção de Brasília, uma zona comercial liberada para a iniciativa privada foi permitida nos perímetros da cidade, ficando conhecida como "Cidade Livre". Tratava-se de uma pequena área delimitada no Distrito Federal para encorajar empresários a fornecerem produtos e serviços aos construtores da capital. Segundo Holston, "a combinação entre um governo *laissez-faire* e edificações temporárias de madeira fez da Cidade Livre algo como uma vila de faroeste americano, com a qual foi frequentemente comparada",[38] uma única rua principal poeirenta, "palco de uma cultura esmagadoramente masculina de dinheiro vivo em quantidade, de ambição e sexualidade reprimida".[39]

Holston ainda ressalta o quanto a prostituição era um dos principais atrativos da Cidade Livre para os candangos, população formada 86% por homens sem compa-

---

35. Idem, p. 68.
36. Ibidem.
37. Idem, p. 70.
38. HOLSTON, James. Op. cit., p. 227.
39. Ibidem.

nheiras ou famílias,[40] de forma que a Cidade Livre se configura precisamente como o cenário de "*chozas de bordes*"[41] relegadas às periferias, conforme abordado por Nancy. Uma vila com toda a carga babilônica e marginal, destinada a ser destruída (por isso a restrição às construções de madeira) assim que a cidade ficasse pronta.

Se ressaltamos o quanto a pedra fundamental de Brasília representava um *kolossós* desastrado, dada sua localização atual em uma cidade-satélite, essa mesma releitura "desastrada" se repete na rasura da pequena Babilônia brasiliense: a Cidade Livre foi uma das principais causas da consolidação da primeira cidade-satélite. Foram alguns dos seus moradores que fundaram uma ocupação que resistiu à imediata remoção, ao espalharem faixas que a rebatizaram "Vila Sara Kubitschek" – em um jogo de reapropriação de símbolos oficiais que não deixa de ter algo de cômico.

É precisamente esse jogo de reapropriações e retomadas de símbolos que ocorre à margem do discurso fundacional o que nos interessa na Cidade Livre. Trata-se de uma memória que, ao invés de ser erradicada pela máquina eficiente de modernização, sobrevive em suas margens, fazendo com que a "essência da cidade" se coloque lá onde a sua pedra fundamental está: em uma cidade-satélite, ou ainda nas falhas de planejamento e intermitências do projeto que revelam a persistência incontornável do não planejado.

É justamente uma cidade-satélite o foco da atenção de Nicolas Behr em um pequeno livreto, *Oitopoemaspraceilândia*,[42] de 2009. Não qualquer cidade-satélite, porém a maior delas, aquela que traz, na etimologia de seu nome, as marcas de seu caráter de resistência subversiva: Ceilândia deve seu nome à CEI, Campanha de Erradicação das Invasões, programa de remoções que atuou durante a década de 1970 no Distrito Federal.

Desde seu primeiro poema – "Ceilândia/ é a maior// Ceilândia/ é o centro// o resto é periferia"[43] –, *Oitopoemaspraceilândia* deixa evidente uma proposta de ler Ceilândia como um espaço de subversão dos discursos fundacionais da centralidade de Brasília. Ao cruzar os dois eixos no sinal da cruz, o Plano Piloto, inaugurando um centro, invariavelmente fundava uma margem: em última instância (e em macroescala),

40. Idem, p. 222.

41. A condição de que as construções fossem apenas de madeira era, inclusive, normativa: como a Cidade Livre estava destinada a ser destruída assim que Brasília fosse inaugurada, as construções de alvenaria eram proibidas.

42. BEHR, Nicolas. *Oitopoemaspraceilândia*. Brasília: Nicolas Behr, 2009.

43. Idem, p. 5.

essa margem era o próprio Brasil – negado no projeto de fundação de um Brasil *novo*; contudo, em um círculo mais reduzido, tratava-se dos trabalhadores para os quais a cidade era vetada. As cidades-satélites, mesmo antes de sua formação, trazem o sinal de um elemento de exclusão que possibilita a fundação da cidade enquanto centro, são o efeito codependente, embora não planejado, do "sinal da cruz" que assinala um lugar.

Ao propor Ceilândia como o centro, Nicolas evidencia a mudança de prisma pela qual busca ler o projeto de modernização. Trata-se da possibilidade de ler Brasília desde Ceilândia, na medida em que esta é o espaço de falha do *kolossós*, espaço da sobrevivência da memória que resiste à tábula rasa do projeto modernista. Trata-se, finalmente, de uma possibilidade de pôr no centro do Brasil uma memória feita do entrecruzamento de discursos e eixos outros que não os "monumentais":

> Em ceilândia não se fez
> a vontade do príncipe
>
> sem maquete
> sem maquiagem
>
> a W3 da dor
> atravessa a L2
> do abandono
>
> outros eixos
> cruzam teus medos
>
> ceilândia, inaugurada
> sem discurso de JK.[44]

Filipe Manzoni é doutor em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

44. Idem, p. 8.

SIMONE BRANTES

O PAU DO DOIDINHO

I

O doidinho me encontrou
uma vez sobre a ponte
O doidinho era só um pouco mais
velho que eu
irmão mais novo
de um menino com quem
eu jogava bola
O doidinho tirou
o pau de dentro
da calça
e me mostrou
Eu pedalei minha bicicleta
para longe
enquanto ele aflito
perguntava
– quer, quer, quer?
Me disseram que
até a morte do doidinho
ele tinha um medo
pânico e inexplicável
do meu pai
que ninguém sabia
por que
Hoje eu queria
poder dizer pro doidinho
que por muitos
anos eu me masturbei
pensando naquele
seu pau
que eu vi num relance
mas com a maior nitidez
um pau
roxo e cheio de veias

Que depois nenhum pau
pôde ser para mim O PAU
o arqui-pau
o pau do
doidinho

II
Tenho
um pau
acordo de noite
dentro de um sonho
e lá está ele
como sempre
incipiente
Não por ser pequeno
Não por ser disforme
Ele não é pequeno
não é disforme
É um pau quase igual a
qualquer outro
pau
É incipiente porque frágil
algo denso mas feito de
uma carne
orgânica e a desordenada
envolta por uma camada
de pele tão fina
tão à flor da pele
que penso que ele
vai romper
e seu conteúdo

estranho
vai se tornar visível
uma pele tão fina
tão rosa
tão transparente
fico com meu pau
na mão diante
do espelho
Me prometo que não
vou dormir
mas examiná-lo
em todos os seus detalhes
Talvez dar a ele uma duração
que prove a viabilidade
de um ser tão frágil
e dolorido
que ousa assim mostrar-se
pedir com delicadeza
um lugar no mundo
Tocam a campainha
e vou despachar quem bate
para voltar para junto
dele
Mas na volta
entre minhas
mãos
ele também se
foi
deixando como resto
um simples fio

III

O meu pau
sob uma pele
fina
frágil
rosa
uma carne
sem liga
uma carne amontoada
ali dentro
algo doce
e ao mesmo tempo
terrível
Agora sim é disforme
porque algo estranho
alguma entranha
vai sair dali
Me mantenho desperta
para olhar o pau
a sua cabeça
que é roxa
que é rosa

IV

Diante de um espelho
mas alguém bate na porta
eu vou atender
e despachar quem bate
Mas na volta
procuro o pau
e não há mais
só algo que míngua
entre as mãos
dentro do pijama
até se tornar
um fio

V

Há uma ponte no tempo
como há uma ponte
entre os sonhos
Agora sei que foi nessa ponte
que um dia encontrei o doidinho
o pau do doidinho
é o meu pau
Eu e o doidinho
o meu pau e o dele
no qual naquele
dia me amarrei
estão ligados
envoltos
na pele
de um cordão
umbilical

VI

Frágil
fino
rosa
roxo
dolorido
e
doce
terráqueo
e extraplanetário
como eu e o doidinho
como eu, o doidinho e você

Simone Brantes (Nova Friburgo, 1963) é uma poeta brasileira. Publicou *Pastilhas brancas* (1999, 7Letras), *No caminho de Suam* (2002, Moby-Dick) e *Quase todas as noites* (2016, 7Letras), pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia 2017.

Memórias de escritores do Brasil na Academia Real da História Portuguesa

Adma Fadul Muhana

RESUMO: Os anos de 1720-1730 assistem a uma mudança de paradigmas no que diz respeito ao registro da memória e ao lugar dos escritores na constituição de uma memória coletiva. Trabalhos consistentes têm enfatizado o papel da Academia Real da História Portuguesa (fundada em 1720), cujos princípios de memorialização passaram a dominar a escrita da história, como um processo de coleta e ordenação de documentos e notícias. As investigações da Academia, porém, tinham um escopo bem mais abrangente do que a mera recolha de dados, tendo por finalidade a construção de uma historiografia portuguesa, no âmbito da corte de d. João v. Neste sentido, encomendaram um inventário dos escritores existentes nos domínios portugueses, como no Brasil e na Índia, e produziram registros de memórias dos que existiram.

PALAVRAS-CHAVE: Escritores, Academia Real da História Portuguesa, Brasil, séculos xvii-xviii.

ABSTRACT: The years 1720-1730 witness a paradigm shift in the recording of memory and the place of writers in the constitution of a collective memory. Consistent works have emphasized the role of the Royal Academy of Portuguese History (founded in 1720), whose memorisation principles came to dominate the writing of history, as a process of collecting and inventing documents and news. The Academy's investigations, however, had a much broader scope than mere data collection, aiming at the construction of a Portuguese historiography, within the scope of the court of d. John v. In this sense, they commission an inventory of writers in Portuguese domains, as in Brazil and India, and produce records of memories of those that existed.

KEYWORDS: Writers, Royal Academy of Portuguese History, Brazil, 17th-18th centuries.

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.148899

A ACADEMIA REAL DA HISTÓRIA PORTUGUESA

Os anos de 1720-30 assistem a uma mudança de paradigmas no que diz respeito ao registro da memória e ao lugar dos escritores na constituição de uma memória coletiva. Trabalhos consistentes têm enfatizado a atuação da Academia Real da História Portuguesa (fundada em 1720), cujos princípios de memorialização passaram a dominar a escrita da história, como um processo de coleta, inventarização e interpretação de documentos e notícias.[1] Evidentemente, as investigações da Academia tinham um escopo bem mais abrangente do que a mera recolha de dados, tendo por finalidade "a construção da memória histórica dos seus domínios ultramarinos",[2] no âmbito da corte de d. João v.

O primeiro intuito da Academia Real foi a redação de uma História eclesiástica, porém na própria proposição dela, firmada pelo Rei, estava posto que esse fim seria alargado para o de uma História Portuguesa *lato sensu*:

> Tenho resoluto que se estabeleça hua Academia em que se escreva a Historia Ecclesiastica destes Reynos, e depois tudo o que pertencer a toda a Historia delles, e de suas Conquistas.[3]

Visando a esse objetivo, além dos cinquenta "acadêmicos do número da Academia", foram designados acadêmicos supranumerários, colaboradores nas províncias e nos territórios ultramarinos, que pudessem transmitir à Academia informações fidedignas acerca de documentos, testemunhos, livros, bibliotecas, escritores etc. De posse desses arquivos, caberia aos acadêmicos redigir o que do passado português deveria ficar registrado para a posteridade. A Manuel Caetano de Sousa, principal entre os Acadêmicos, além da redação em língua latina da História Eclesiástica de Lisboa, tam-

---

1. KANTOR, Íris. *Esquecidos e renascidos. Historiografia acadêmica luso-americana. 1724-1759*. São Paulo: Hucitec; Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBA, 2004. Ver também MOTA, Isabel Ferreira da. *A Academia Real da História. Os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no séc. XVIII*. Coimbra: Minerva, 2003; e Sara Bravo Ceia, *Os Académicos Teatinos no tempo de d. João V: Construir saberes enunciando poder*. Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos. FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2010.
2. KANTOR, Íris. Op. cit., pp. 19 e 77 ss.
3. *Colecçam dos documentos estatutos e memorias da Academia Real da Historia Portugueza*, vol. 1, 1721.

bém cabia escrever acerca das Vidas dos Papas, Cardeais e Bispos que tiveram diocese fora de Portugal; a Pedro Monteiro, da Ordem dos Pregadores, as Memórias em língua portuguesa para a História da Inquisição; quanto à História secular, Lourenço Botelho Sottomayor estava designado para compor em português as memórias para a história das antiguidades de Portugal até a conquista dos Romanos; a Diogo Barbosa Machado cabia compor na língua portuguesa as memórias do rei dom Sebastião até a Aclamação; a própria História da Academia seria composta pelo conde de Villarmayor etc. Para tanto, os estatutos estabeleciam um conjunto de questões a serem feitas às dioceses e comarcas com o fim de se escreverem as referidas histórias, recomendando "Que mandem as noticias dos Religiosos das suas Ordens que fiseraõ alguns livros, ainda que os naõ imprimissem, declarando as suas patrias, e mortes".[4]

É nesse sentido, e a partir dos códices existentes, que podemos constatar o esforço da Academia como um todo para a elaboração de um catálogo geral de autores portugueses – eclesiásticos e seculares. As notícias de que dispomos – e das quais a *Biblioteca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado é um dos mais importantes frutos – deixam entrever um complexo desenvolvimento dessa empresa, para a qual outros trabalharam. Dos acadêmicos que também se empenharam na tarefa, um dos mais atuantes foi d. Francisco de Almeida Mascarenhas. Eleito em 1728 como responsável pela "Disciplina e Ritos Eclesiásticos", d. Francisco também se dedicou a recolher dados que lhe permitissem compor uma *Biblioteca Hispana e Lusitana*. Por ocasião da sua morte, em 1745, havia coletado quarenta volumes manuscritos de informações biobibliográficas de autores, como o demonstra o catálogo da sua Livraria particular.[5] Muitos códices da Biblioteca Nacional de Portugal referentes a esse assunto trazem correspondência de d. Francisco de Almeida com personagens do Reino e das Províncias, no sentido de obter informações acerca dos escritores e suas obras.[6] A maior parte delas refere-se a

---

4. No primeiro volume da *Coleção das atas*… (1721), capítulo intitulado (s/p) "Reflexoens sobre o estudo academico".

5. No *Elogio do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Francisco de Almeida Mascarenhas*, publicado no ano da sua morte (1745), Francisco Joseph Freire registra, entre os escritos de d. Francisco de Almeida, a *Bibliotheca Hispana, e Lusitana*, afirmando que "passão de 40 os volumes de memórias para esta Obra" (p. 50). No *Catalogo da Livraria que ficou por fallecimento do Excelentis. e Reverend. Senhor Principal d. Francisco de Almeyda Mascarenhas* (publicado sem data nem local de impressão), constam ao menos cinco tomos que pertenceriam a tal *Biblioteca*.

6. Do meu conhecimento, os códices 625, 908, 909, 910 e 7187. Ver Manuela D. Domingos, "Erudição

autores eclesiásticos – não só por ser um fito da Academia a redação de uma história eclesiástica, como por serem as ordens religiosas as que acolhiam a maior parte dos letrados e que mantinham arquivos –, mas também a escritores seculares e poetas. Neste sentido, sócios supranumerários da Academia centralizavam nas províncias as informações requeridas, a partir de uma extensa rede de informantes. O que rege o trabalho da Academia é, criticamente, inserir esses escritos heteróclitos numa única e grandiosa biblioteca portuguesa, mesmo que, chegando a Lisboa, eles se percam, ou sejam apropriados por outros, sejam impressos deslocados, fragmentados, ou ressignificados. As memórias coletadas por d. Francisco, aliás, acabaram incorporadas à *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado.

Assim, a princípio, a visada da Academia Real de História Portuguesa é enciclopédica, inventarista, e seu alvo é uma busca detalhada, mas específica, de informações que componham as coleções de autores (e lugares, e eventos, e edifícios). No caso dos escritores, os informantes são interrogados a partir de uma lista específica de *topoi personarum*: nome; pais; local de nascimento; ofício; data de profissão, quando religioso; data de falecimento; título das obras; testemunho de se estão impressas, ou manuscritas e, neste caso, quem é seu possuidor. Os códices da Biblioteca Nacional de Portugal consultados apresentam estágios diversos desse elenco, mesclando informações provindas de localidades do Reino, Brasil e Índia. Por exemplo, no códice 908, que aglutina documentos enviados a d. Francisco de Almeida em 1738, após um *Cathalogo dos Escritores da Companhia de Jesus da Provincia do Brazil* (fls. 150-161) e de um *Mapa, e Memorias dos Padres Claustraes da Milicia de Christo Reformada* (fls. 167-179) apresenta um conjunto que trata de autores do Estado da Índia.

É possível que o pedido de informações aos acadêmicos supranumerários – cujos termos desconhecemos – não fosse claro acerca do que se devia entender por escritores de uma "Biblioteca Lusitana" – o que não se há de estranhar, uma vez que sua definição é ainda objeto de discussão nos estudos pós-coloniais. O conceito que regia o princípio das listas não seria evidente para aqueles que deveriam compô-las. O certo é que, seja nas listas de autores do Brasil, seja nas da Índia, encontramos correspondentes que elaboram seus róis a partir de critérios díspares: em alguns, o destaque vai para a ordem religiosa a que o autor pertence, independentemente do local de nascimento; em outros, a "pátria"

----

no tempo joanino: a livraria de d. Francisco de Almeida". *Leituras. Revista da Bib. Nac. de Lisboa*, n. 9-10, 2001, pp. 191-219.

é determinante, sendo referidos apenas aqueles que nasceram no lugar; e, finalmente, outros arrolam todos os que escreveram no lugar em questão. Os conjuntos se interceptam e exibem a pluralidade de pertencimentos identitários na monarquia portuguesa do Setecentos. Assim é o escrito coletâneo relativo à Índia presente no códice 908, o qual é composto por três elencos: uma *Memoria dos Escritores desta Provincia do Apostolo Saõ Thome da Regular observancia de N. P. S. Francisco, e dos da Madre de Deus reformados*, anônima (fólios 184-185); uma *Reposta aos Interrogatorios impressos de como se há de dar noticia dos Authores e dos livros impressos, e naõ impressos*, que sabemos redigida por fr. Faustino da Graça (fls.189-191v);[7] e uma *Resposta aos Interrogatorios remettidos pello Exmo. Sr. Conde da Ericeira d. Luis de Meneses a Pedro da Sylva, e Alva […] sobre a noticia que se poude descobrir dos Authores naturaes da India dos dominios do Reino de Portugal* (fls. 192-202). Pedro da Silva e Alva,[8] que redige a última listagem, esclarece sua concepção: "Adverti q*ue* nos interrogatorios remettidos se desejaõ noticias dos AA naturaes do R*ei*no e suas conquistas; porem não se pedem dos AA naturaes do Reino q*ue* compuserão na India, e assim so remetto as not*ici*as dos AA naturaes, ou filhos da India". [fl.194v]

Diferia, assim, do seu antecessor no códice, fr. Faustino da Graça, que arrolara escritores originários de diversas partes do Reino que haviam atuado na Índia. E diferia também de quem antecedera a ambos, anônimo, que coletara informações exclusivas dos membros da ordem franciscana que missionaram na Índia. A heterogeneidade dos escritos é posteriormente aplanada na ausência de hierarquia aparente que o critério aleatório, como de um dicionário de verbetes, fornece à *Bibliotheca Lusitana*.

CATÁLOGOS DE ESCRITORES DO BRASIL

O mesmo ocorre nas listas do Brasil. No códice 908 encontramos catálogos de escritores pertencentes a ordens eclesiásticas – os quais seguem a divisão das "províncias" de

---

7. Fr. Faustino da Graça é referido por Barbosa Machado como natural de Goa e por ter se distinguido "dos seos domesticos em a cultura das letras, e observancia dos preceitos do seu instituto".

8. A principal referência que dele temos encontra-se em José F. Ferreira Martins, *História da Misericórdia de Goa (1621-1910)*, Goa, Imprensa Nacional da Índia Portuguesa, 1912, p. 11 e 109-10, segundo o qual Pedro da Silva fora eleito provedor da Misericórdia de Goa por meios fraudulentos, razão por que o governador teria mandado prendê-lo em 1742. O enunciado é reproduzido por RUSSELL-WOOD, A. J. R. *Fidalgos and Philanthropists: The Santa Casa da Misericórdia of Bahia, 1550-1755*, p. 27.

cada Ordem – e seculares: *Catalogo dos Escritores da Companhia de Jesus da Provincia do Brazil* (fl.150-161); *Memorial dos Religiosos escritores [da Provincia Capucha da Imaculada Conceição de N. Sra. no Rio de Janeiro...] que compuserão tanto em Prosa, como em verso* (fls. 227-240v); *Escritores da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* (fls. 245-246v); *Cathalogo de alguns escritores desta Capitania do Grão Pará* (fls. 289-293v) e *Cathalogo dos Poetas que florecerão na Cidade da Bahia* (fls. 333-336v). Como veremos, a presença eclesiástica em nada obsta a fusão com os saberes científicos que, de modo algum, são desconhecidos dos novos letrados, acadêmicos, ou que gravitam em torno das Academias.

A primeira listagem, o *Catalogo dos Escritores da Companhia de Jesus da Provincia do Brazil*, de autoria do Reitor do Colégio da Bahia, pe. Plácido Nunes, apresenta vinte escritores da Companhia atuantes no Estado do Brasil, alguns dos quais citados na *Bibliotheca Luzitana* de Barbosa Machado, por "pertencerem" ao Reino: os padres Alexandre de Gusmão, Antônio Vieira, Francisco de Mattos, Lourenço Craveiro, Antonio de Sá, Mateus de Moura, Simão de Vasconcelos (*Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brazil e do que obraram seus filhos nesta parte do novo mundo*)[9]; Ângelo dos Reis (*tinha tratado de mais perto, e interiormente ao P. Antonio Vieira, de quem foi escrevente por algum tempo*); Bartholomeu de Leão (*Catecismo brasílico da doutrina cristã*, em tupi-guarani); Domingos Ramos (*hum tomo justae magnitudinis de Probabilitate*); Euzebio de Mattos (*hum tratado de Merito*); Pedro Dias (*Arte da Lingua de Angola* [quimbundo]); Prudêncio do Amaral (*huma Ecloga em verso heroico de Opificio mellis [...] imperfeita, em verso Elegiaco, Ars amandi Deiparam*). Porém, lista também escritores jesuítas que missionaram no Brasil, embora de outras naturalidades: os padres João Antonio Andreoni (*Pia Hilaria*), Valentim Estancel (*Epigrãmas, a que intitulou Jocoseria*) e George Benci, italianos do grupo oponente ao de Vieira; Antonio Maria Bonnuci, também italiano, secretário de Vieira; José de Anchieta, das Canárias; Luis Vicencio Mamiani (*Arte de gramatica* e *Catecismo em língua brasilica da nação dos Kiriri*), italiano. Na carta de encaminhamento do *Catalogo*, datada de junho de 1738, o pe. Plácido Nunes informa a d. Francisco que o religioso que o organizou (ele mesmo) o fez segundo "o methodo, que observârao̊ na nossa bibliotheca os PP. Ribadaneyra,

---

9. As notícias acerca dos manuscritos provêm de outra carta do pe. Nunes, datada de outubro de 1739, no cód. 1787. Ver infra.

Alegambe, e Sotuello" (fl. 148).[10] No ano seguinte, enviará a d. Francisco uma lista adicional de escritores contendo, entre outras memórias, os nomes dos padres Antonio de Andrade (*hum curso de Philosophia*), Antonio Barboza (*hum tratado de Fide*), João Matheos Faletti (*hum tratado, no qual apoiava a opinião do grande Pe. Antonio Vieyra no famozo livro do Clavis Prophetarum*), Mathias de Andrade (*de scientia Media, de Praedestinatione*) e Luis Carvalho (*hum livrinho de epigrãmas a Virgem Senhora*). A incompletude é própria dessas listas bibliográficas.

A segunda lista, o *Memorial dos Religiosos* franciscanos do Rio de Janeiro, é composta por fr. Apolinário da Conceição, que a redige em Lisboa, em 1737, com o fim declarado de agregá-la à *Bibliotheca Hispana, e Lusitana*, de d. Francisco de Almeida. Fr. Apolinário, que se insere em sexto lugar entre os doze franciscanos que enumera, é uma personagem singular.[11] Não obstante ser leigo e ter vivido seus vinte últimos anos na corte, fr. Apolinário não deixou de manter

> *su filiación institucional a la provincia franciscana de Río de Janeiro (de la que, incluso, llegó a ser cronista), atender los intereses y necesidades de sus hermanos de la América portuguesa y, en último término, conservar una comunicación fluida con los contextos coloniales que emplearía en beneficio de su actividad como escritor.*[12]

Estudioso prolífico, suas obras concentram-se em livros de devoção, histórias da Ordem franciscana e hagiografias, em particular os *Pequenos na Terra, grandes no Ceo* (1732-1745, em cinco vols.), que consistem em um compêndio de notícias dos religiosos leigos da Ordem Seráfica. Sua "erudição religiosa" e sua familiaridade com mercadores de livros e livreiros permitiram-lhe desempenhar o ofício de correspondente entre Lisboa e Rio de Janeiro, adquirindo livros para serem enviados à sua província, bem como recebendo escritos para serem impressos na corte. Todos esses aspectos encontram-se nas "advertências" que faz ao fim do seu *Memorial*, nas quais se mostra que, ao cum-

10. O padre Petro Ribadaneira compôs uma *Bibliotheca scriptorum Societatis Iesu*, em 1602, a qual foi ampliada pelos padres Philippe Alegambe, em 1642, e Nathanaele Sotuello, em 1675.
11. As informações de que dispomos provêm do artigo de Federico Palomo, "Conexiones atlánticas: Fr. Apolinário da Conceição, la erudición religiosa y el mundo del impreso en Portugal y la América portuguesa durante el siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, Anejo XIII, 111-137.
12. Idem, p. 114.

prir o trabalho que lhe é demandado pela Academia, fr. Apolinário se vale da oportunidade para exibir os manuscritos de que dispõe e suas qualidades. Adverte, assim, que conserva manuscrita a aprovação que seu confrade, fr. Ubaldo da Visitação, fizera para os *Pequenos na terra, e Grandes no Ceo*, a qual não se dera à luz "por particulares respeitos" – supondo nós que tais respeitos se relacionem às contendas de fr. Ubaldo com o arcebispo de Goa, Inácio de Santa Teresa, que o destituiu do seu cargo, acusando-o de responsável por desordens na Índia; adverte também que o livro de Simão Ferreira Machado intitulado *Triunfo Eucarístico* foi impresso em Lisboa "por cuidado de Religioso de minha Provincia assistente nesta corte" – possivelmente ele mesmo, fr. Apolinário da Conceição, que desde 1733 se estabelecera em Lisboa.[13] E, ainda, que conservava manuscrito um sermão do padre jesuíta José Mascarenhas pronunciado na festividade das canonizações de S. Jácome de Marca e S. Francisco Solano, no Rio de Janeiro, em 1726, "o qual intento se imprima junto com outras notícias da mesma festividade". José Mascarenhas foi um dos que, nos anos de 1720, se agregaram à comitiva do governador das Minas, o conde de Assumar (irmão de d. Francisco de Almeida), e aí difundiu escritos de Vieira.[14]

Entre os escritores capuchos mencionados por fr. Apolinário,[15] merece destaque fr. Cristóvão de Jesus Maria, que, em 1734, redigira uma sebastianista *Historia Inopina Lusitana. Sucessos notáveis do valor de nossos antigos continuando nos presentes, e futuros Portuguezes com os sucessos concernentes aos tempos. Atenuação da décima-sexta geraçaõ, e na mesma com o Respiciam do Senhor estabelecido o Quinto, e Universal Imperio do Mundo. Dedicado ao illustre, e invicto Capitaõ da Infantaria, Protector de Portugal, Advogado contra a peste, e Martir de Christo S. Sebastião* – cujo paradeiro se desconhece. Longe de ser uma exceção, a presença de escritos providencialistas, em que se destaca a leitura de Vieira, mostra que a história da América Portuguesa está enraizada nos mesmos tópicos da história reinol.

---

13. Idem, p. 120.

14. Ver ROMEIRO, Adriana. *Um visionário na corte de d. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. Por desconhecer esse sermão, a autora transmite a informação de Inocêncio da Silva, segundo o qual o pe. Mascarenhas, não citado por Barbosa Machado, deixara escrita apenas uma "Interpretação acerca das letras de uma inscrição" (p. 154 e 247).

15. São eles os frades: Agostinho da Conceição, Agostinho da Trindade Seixas, Antônio de Santa Maria, Caetano de Belém, José dos Anjos, Manoel do Desterro, Manoel da Encarnação e Miguel de São Francisco, além de dois anônimos.

Nesse sentido, vale a pena apontar um correspondente de fr. Apolinário da Conceição, que comparece também no códice 908. Trata-se de uma personagem singular, o médico Mateus Saraiva, físico-mor do Presídio do Rio de Janeiro, médico e cirurgião-mor da mesma Capitania, onde também foi membro da Academia dos Felizes (1736-1740). Em 1738, Mateus Saraiva enviou do Rio de Janeiro uma carta a fr. Apolinário da Conceição dando conta dos seus estudos "a fim de se passarem à Biblioteca Hispana, e Luzitana", em resposta à que o frade lhe remetera em nome da Academia Real, instituição à qual o médico almeja pertencer:

> Meu Am*ig*o e S*enh*or: m*ui*tos effeytos temos observ*ad*os q*ue* parecem ser sustancias predeterminadas do Destino, e não sucessos julg*ad*os por Acaso, sem fim accontec*id*o. Isto digo; porq*ue* escrevendo ha 3 mezes, ao R. P. M*estr*e Ignacio Ro*driguez*, Irmão de Alexandre de Gusmão, Relig*ios*o da Companhia, p*ar*a q*ue* me insinuasse o q*ue* seria prescizo p*ar*a conseguir da Academia Real da Historia o ser hum dos Provinciays Academicos nesta America, acheyme ao mesmo tempo (com poca differença) com hum Papel da mesma Academia, enviado por meyo de V. P. pera dar conta dos meus estudos, a fim de se passarem à Biblioteca Hispana, e Luzitana; e tambem dos q*ue* pudesse alcançar, feytos pelos Nacionays nestas Conquistas. [fl. 310]

Na carta, Mateus Saraiva não envia notícias de escritores "nacionais nestas conquistas", mas faz uma relação dos seus próprios manuscritos, os quais podem acreditá-lo na Academia Real, à semelhança do que – diz ele – ocorrera com Sebastião da Rocha Pitta, embora oferecendo menos. São elas: a *Ilustração da América Portuguesa*; a *Medicina Brasílica*; os *Desempenhos da Medicina, Desagravos de seus professores*; e a *Instrução política*, além de duas Orações acadêmico-panegirísticas.[16] Todos esses escritos (excetuando-se a *Instrução política*) são referidos por Barbosa Machado, a quem Mateus Saraiva também escreverá em 1742,[17] tendo-o pelo acadêmico que poderá introduzi-lo na Academia Real.

---

16. Estas Orações – bem como um Discurso ascético-acadêmico e crítico, um Epítome histórico-acadêmico (que resume a *Ilustração da América Portuguesa*) e os textos introdutórios a um Parnaso festivo em louvor às fundadoras do Convento de N. Sra. da Ordem Seráfica no Rio de Janeiro – são as únicas obras conhecidas de M. Saraiva, transcritas por Aderaldo Castello, em *O movimento academicista no Brasil*, vol. I, t. VI, pp. 7-52 e 59-73.

17. A carta de M. Saraiva a Barbosa Machado também foi transcrita por A. Castello, op. cit., vol. I, t. VI, pp. 53-8.

Ao compartilhar com fr. Apolinário da Conceição suas expectativas, Mateus Saraiva mostra-se como um acadêmico da Província cujos estudos o habilitam a pertencer às agremiações científicas e literárias europeias, ofertando-lhes memórias e notícias do Novo Mundo. Um arraigado providencialismo se exibe a cada frase do médico, apoiado em uma argumentação com intrusões científicas e dialética, em que as tradições valem menos do que os testemunhos histórico-naturais. Tudo isso se lê na descrição da *Ilustração da América Portuguesa* que Saraiva apresenta a fr. Apolinário:

> Toda a Relação fica feyta em dez folhas de papel, e com argumento do o q*ue* nos queremos fazer acredor [...]. Não a remetemos pelo perigo a q*ue* esta carta vay exposta; e como a Primeyra Obra he toda por Dissertaçoens, criticas, e Anticriticas, pera melhor persuadir o q*ue* pertendemos fazer scientifico, e não conjectural somente por Tradicçoens, esperamos o atendido dos Doutos pelo attendivel da materia: relevante por natureza, e por Monumentos // do Primeyro Seculo desta Idade de Christo, ou Sexta. [fls. 310v e 313]

Apesar da intrincada sintaxe, entendemos que a tal Relação consiste no "Epítome histórico-acadêmico" (proferido na Academia dos Felizes), em que Saraiva discorre em detalhes acerca da sua *Ilustração*, em cuja primeira parte ("História Sagrada") trata da promulgação da Lei da Graça por São Tomé – matéria tão contenciosa, diz ele, que um erudito da Academia Real de História evitara dar seu parecer antes de ver "a decisão da Cúria onde se disputa atualmente na oposição que se faz ao livro *Clavis Prophetarum*".[18] A novidade da sua asseveração, diz Mateus Saraiva, está em que ela se baseia não em Tradições, mas em um Monumento para a posteridade inscrito numa Pedra erigida na Serra Itaguatiara ao Sul de Ouro Preto, em que se acham Figuras simbólicas, semelhantes às que João de Barros e Diogo do Couto identificaram na Ásia, e que o padre Atanásio Kirker interpretara no Oriente.[19] Tal monumento identificável no Brasil é datável da Sexta Idade – a qual, segundo o cômputo milenarista, designa a que prenuncia o Quinto Império. Mateus Saraiva afirma poder demonstrar ainda que a América Portuguesa deve ser considerada uma das regiões Ofirinas, aonde as frotas salomônicas vinham a cada ano e de onde levavam "Ouro,

18. O acadêmico Manuel Dias de Lima assim se pronuncia em conferência de 12 de maio de 1722, aludindo às disputas em Roma acerca da publicação da obra do padre Antônio Vieira.
19. CASTELLO, Aderaldo. Op. cit., p. 40.

Paus Finos (o Pau-Brasil), Pássaros de várias cores, chamados Pavões na *Vulgata*".[20] Já a Segunda parte da *Ilustração da América Portuguesa*, diz ele, é dedicada a mostrar "como as Influências Celestes, a Região Sublunar, e o Mundo subterrâneo desta América Portuguesa reciprocamente concorrem para o salutífero do Temperamento", originando o ouro e o diamante, a ausência de Vulcanos, e de pestes e epidemias. As palavras de Vieira, acerca de serem os cometas "aviso do Céu" – continua Mateus Saraiva, para quem Vieira é uma autoridade incontornável – são sugeridas pelo seu "afeto Lusitano", que neles achou ocasião para futurizar, como muitos. Mas tanto nas estações do ano como no mapa das constelações, como nas chuvas, se reconhece o salutífero temperamento da América Portuguesa, na qual somente se deve buscar o Paraíso Terreal.[21] Íris Kantor lembra que "tanto Leibniz como Newton desenvolveram uma visão histórica da natureza, com base em convicções metafísicas e bíblicas sobre a idade da Terra, sem contraporem o mundo histórico ao mundo natural".[22] M. Saraiva é um seu digno discípulo, mesclando as exegeses bíblicas – que desde o século XVI eram aplicadas ao Novo Mundo – às investigações físicas da nova ciência.

Embora as outras obras de Mateus Saraiva citadas na *Bibliotheca Luzitana* se inscrevam plenamente na racionalidade acadêmica do *paragone*, isto é, a competição epidítica, aquela que ele apresenta como o maior fruto dos seus esforços, após 29 anos de estudo, é um tratado de medicina, *De Re Medica*. Junto com umas "Questões com resoluções paradoxas", que remetera a Londres por via do doutor Jacó de Castro Sarmento (médico descendente de cristãos-novos portugueses e membro da Royal Society), devem habilitá-lo a ser introduzido na referida sociedade. Como credencial, menciona ainda uma dissertação astronômica, *De re naturali*, que é conforme aos "fundamentos do seu grande Isaac Newton, presidente da referida sociedade, e dos do observatório de Paris".[23] Apesar dos seus estudos de História natural, nem fr. Apolinário, nem Barbosa Machado, nem Jacó Sarmento, ao que saibamos, tiveram sucesso em levar à impressão qualquer das obras do esforçado médico, nem em inseri-lo em qualquer agremiação científica.

Se a lista dos *Escritores da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* é diminuta – constando nela apenas os nomes dos padres Antônio Vieira, João Phelippe Bettendorf, com a *Chronica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*,

---

20. Idem, p. 43.
21. Idem, p. 51.
22. Ver KANTOR, Íris. Op. cit., p. 73.
23. CASTELLO, Aderaldo. Op. cit., p. 57.

Aleixo Antonio, que em 1739 compôs uma tragicomédia devota intitulada *Hercules Gallicus, Religionis Vindex*, e Joseph de Souza, que deixou uma instrução para exame de sacerdotes –, o *Cathalogo de alguns escritores desta Capitania do Grão Pará*, de 1740, é cuidadoso, escrito com esmero por um calígrafo e assinado por Lourenço Álvares Roxo (1699-1756). Na carta de encaminhamento a d. Francisco, o compilador desculpa-se pela reduzida dimensão do seu catálogo, alegando que ele inclui apenas notícias provenientes do Arquivo do Convento de Santo Antônio do Pará, por não ter tido sucesso em obter mais informações. Apesar disso, não é um rol insignificante e demonstra a pujança literária do Estado do Maranhão e Grão-Pará na primeira metade do Setecentos. São também doze os frades elencados, além de um vigário, Antônio Álvares, assistente no coro da Catedral, que escrevera um *Vocabulário da língua que se falla no Maranhão*. O mais conhecido deles – e mesmo assim tão pouco! – é fr. Cristóvão de Lisboa, irmão de Manuel Severim de Faria, primeiro Custódio de Santo Antônio do Maranhão e Grão-Pará, onde chegou em 1624, aí permanecendo por doze anos. Além dos sermões que imprimiu, fr. Cristóvão escreveu um livro doutrinário, *O jardim da Sagrada Escritura*, "com hum elenco de discursos, e conceytos sobre os Evangelhos" e uma *Historia natural do Maranhaõ, e Graõ Pará*, ilustrada, a qual, redigida entre 1624 e 1627, é a primeira descrição da fauna e flora brasílicas.[24] Ao que se sabe, a tarefa foi-lhe encomendada por seu erudito irmão que, para isso, lhe forneceu "Instruções [...], sobre o modo de como há-de escrever a História Natural e Moral do Maranhão". A partir delas, sabemos que a *Historia natural do Maranhão e Grão Pará* era o primeiro de três livros conjugados, sendo que:

> no primeiro dedicava-se a dar notícia da região, do clima, da geografia, da natureza, botânica e zoológica, da forma como se deu a conquista. No segundo do descobrimento do Maranhão desde Orelhana, das lutas para expulsar os franceses da ilha de São Luís do Maranhão até à chegada daquele socorro espiritual, em 1624. E por último, no terceiro livro os trabalhos feitos pelos frades, custódio e governador nomeado para o Estado do Maranhão.[25]

---

24. Depositada no Arquivo Histórico Ultramarino, foi publicada sob o título *História dos Animais, e Árvores do Maranhão* em Lisboa, pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, em 2000.

25. Luís Filipe Marques de Sousa, "Frei Cristóvão de Lisboa (1583-1652). Vida e Obra do primeiro custódio do Maranhão", p. 43. Comunicação apresentada ao Congresso Internacional sobre os Franciscanos em Portugal e no Mundo, 2011, Sociedade de Geografia de Lisboa – excerto da sua dissertação de mestrado em História e Cultura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *Os Capuchos de Santo António no Brasil*, 2 vols. (2007).

Como fará d. Francisco de Almeida, o acadêmico, bibliófilo, historiador e antiquário de Évora também ordenava o registro das memórias que, agrupadas, pudessem compor a história dos domínios portugueses. E isso antes dos naturalistas de Maurício de Nassau etc.

O próprio compilador do *Cathalogo*, d. Lourenço Álvares Roxo de Potflis, chantre da Catedral de Belém, fez um livro à mão sobre os pássaros da Amazônia, hoje depositado no Muséum National d'Histoire Naturelle, de Paris. Um cotejo entre ambos os escritos da fauna do Pará, a cem anos de distância – o de fr. Cristóvão de Lisboa e o de d. Lourenço Roxo – far-se-ia necessário. Segundo Dante M. Teixeira, Nelson Papavero e Lorelai B. Kury, no minucioso artigo "As aves do Pará segundo as 'memórias' de Dom Lourenço Álvares Roxo de Potflis (1752)",[26] essa parece ser a única parte efetivamente realizada de uma obra sobre os três reinos naturais, intitulada *Memórias zoológicas, fitológicas e mineralógicas, ou descrições físico-históricas das mais notáveis produções animais, vegetais e minerais do Estado do Grão-Pará*. Ao enviar o *Cathalogo* a d. Francisco, de fato, d. Lourenço noticia a acalorada redação das suas *Memorias*, que responde ao empenho de d. Francisco não somente em coletar notícias, como, por assim dizer, suscitá-las: "Fico averiguando outras noticias para outro Cathalogo que remeterey para a primeyra monção querendo Deos, como tambem as memorias Zoologicas, que vou trabalhando nellas com todo o calor, visto V. Exa. Rma. mo ordenar, pois lhe devo em tudo obedecer."

Quase todos os demais escritores que d. Lourenço arrola em seu catálogo são autores de livros manuscritos, como ele mesmo enfatiza, o que só em parte se deve à pobreza dos religiosos, mas, principalmente, ao fim a que se destinam.

> quazi todas [as escrituras] manuscriptas; por razão da pobreza dos Religiozos; e por que como saõ em linguas de nasções de gentios a que elles somente se aplicão, e não os das outras relligiões, que apenas trataõ somente da lingua geral; lhes ficão estes livros sendo desnecessarios; e assim somente os capuchos de S*an*to Ant*oni*o se servem delles tresladando-os. [fl. 288]

De fato, a lista é preenchida com nomes de franciscanos, cujos livros são escritos para proveito de suas missões: fr. Boaventura de Santo Antônio, da aldeia de Joannes, escre-

26. *Arquivos de Zoologia*, Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, vol. 41, n. 2, pp. 97-131, 2010. Uma vez que em 1740 d. Lourenço já menciona a próxima remessa da sua obra, ela deve ser antecipada em doze anos à data de redação conhecida.

veu um *Vocabulario do idioma Sacaca*, com a *Doutrina Cristã* e um *Confessionario com admoestações sobre os Mandamentos* no mesmo idioma; escreveu também uma *Arte da lingua dos Aroás* e uma *Arte da lingua commua, a que chamam geral*, com um *Confessionario* na mesma língua. Fr. Francisco de Sto. Antônio, versado em Direito, escreveu um oportuno *Tratado fobre o meyo mais conveniente para livrar as consciencias dos povos do Maranhão na extracção dos Índios do Certaõ*. Fr. Joaquim da Conceição, três *Confessionários* nas línguas dos povos do Maranhão: Mazaunus, Aroas e Aracajus. Fr. José da Natividade, um *Cathecismo da doutrina*, e *Misterios da nossa Santa Fé para governo espiritual dos índios Aroas, e Maraonus*, nessas línguas. Fr. Mateus de Jesus Maria, um *Vocabulário da lingua Brafilica*; *Das coufas mais necessarias aos Missionarios, que assistem entre Gentios*; um *Cartapacio de Nomes da lingua Maraunii*; *Praticas sobre os Sacramentos, e Mandamentos*, todos na língua geral; um *Vocabulário da lingua Aroá*, outro *Vocabulário com advertências pertencentes à Grammatica da lingua geral*, uma *Arte da lingua Aroá* e um *Confessionario na lingua Maraunú*. Fr. Pedro de Santa Rosa, um *Confessionario na lingua dos Aracujús*. E somente fr. Paulo de S. Francisco, comissário Provincial, escreveu uma obra de jurisprudência, *Peculio de Direito, que contém varias resoluções de hum e outro Direito, e muitas advertências pertencentes à Pratica Judicial, e Criminal*.

Se a alegação da pobreza dos missionários franciscanos é um *topos* da Ordem Seráfica,[27] a questão das línguas acerca das quais escrevem é relevante. Não havendo imprensa nos Estados do Maranhão e Grão-Pará, e do Brasil, os escritos dos missionários – que importam ademais para a história dos grupos linguísticos indígenas – não eram suscetíveis de impressão, interessando a um número restrito de religiosos, isto é, apenas àqueles que contatavam os grupos em questão, principal razão pela qual circulavam em cópias manuscritas. Já o conhecimento da chamada “língua geral”, o tupi, ao permitir a catequização de um número maior de indígenas, era de maior utilidade e se difundiu na imprensa. Não é despiciendo que o *Catecismo brasilico da doutrina christãa*, composto por padres da Companhia e ampliado por Bartholomeu de Leão, já citado, enfatize que “Este Catecismo como produsido pelos Portuguezes, he Portuguez na escritura; que pode admitir a penna Portugueza” [Advertencia, s/p.].

---

27. Ver XAVIER, Ângela. “Les bibliothèques virtuelles et réelles des franciscains en Inde au XVII^{e} siècle”. *Missions d'évangélisation et circulation des savoirs XVI^{e}-XVIII^{e} siècles*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010. pp. 166-88.

O último texto do códice é um *Cathalogo dos Poetas que florecerão na Cidade da Bahia*, caligrafado, organizado pelo também poeta Luiz Canelo de Noronha (n.1689). Ao remeter o *Cathalogo* a d. Francisco, o pe. Plácido Nunes, na carta supracitada de 1738, avalia o critério do organizador da lista, explicitando as providências que tomou relativamente a ela:

> O [catálogo] dos poetas Seculares fello na mesma forma, em que o remetto, hum poeta desta Cidade, que tambem nelle se fez lugar. Eu para dizer a V*oss*a S*enho*ria a verdade, entrey em pensam*en*tos de o desbastar; mas deixeime disso, por naõ saber a idea, q*ue* V*oss*a S*enho*ria segue na sua obra. O certo hê, q*ue* o author deo o nome de poeta a muitos, que, ao que entendo (conheço os mais delles) apenas saberaõ fazer hum quarteto. Ao menos nem merecem ter lugar entre os poetas, nem na penna de V*oss*a S*enho*ria. Resolvime pois à distinguillos nesta forma: aos que V*oss*a S*enho*ria pode admittir sem escrupulo, notey-os à margem com a letra A. Aos que julguey menos dignos deste choro com a letra R. V*oss*a S*enho*ria seguirà o que lhe parecer. Advirto porem a V*oss*a S*enho*ria, que nem a todos os que levaõ o R dou o titulo de maos poetas: Sô quero insinuar, que se não deve fazer menção delles, huns certamente por ruins, e outros por naõ terem composto couza, que avulte [fl.148].

Com efeito, o *Cathalogo* lista 39 poetas, todos naturais da Cidade da Bahia ou do seu Recôncavo, ao lado de cujos nomes constam as letras *A* ou *R*. Vinculado à concepção dos catálogos retóricos de "excelentes em seu gênero",[28] e desconhecendo o conceito que unificaria o conjunto ("por naõ saber a idea, que Vossa Senhoria segue na sua obra"), o pe. Nunes acha por bem distinguir aqueles que reputa por bons e aqueles que por maus poetas, não sem reparar que o critério reside não numa essência atemporal, mas na oportunidade da escritura ("por naõ terem [ainda] composto couza, que avulte") e no gênero da escritura ("o author deo o nome de poeta a muitos, que, [...] apenas saberaõ fazer hum quarteto"). Deste modo, **reprova** como poetas o historiador Sebastião da Rocha Pitta, o secretário de Estado Gonçalo Ravasco e o novelista Nuno Marques Pereira (ou Marques da Silva, como nomeia), e outros muitos, ao passo que **aprova**, apenas: Bernardo Vieira Ravasco, Manuel Botelho de Oliveira, os irmãos Gregório,

28. Ver "Pela mão dos curiosos: livros de poetas na Bahia setecentista", em que analiso especificamente esse Catálogo. Aí, desenvolvo a diferença entre os *exempla* de autoridade e os inventários de escritores, bem como a oportunidade da redação desse Catálogo no âmbito da lembrança da Academia dos Esquecidos e na esteira do governo do vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses.

Eusébio e Pedro de Matos, Gabriel Vieira, Gonçalo Soares da Franca, o pe. João Álvares Soares, João de Almeida Teles e Minaya, João de Brito e Lima, fr. Agostinho de N. Sra. do Monte do Carmo, e os irmãos André, João e José de Figueiredo Mascarenhas. Em suma, o pe. Nunes escolhe apenas os melhores frutos da terra para enviar à corte, e nunca, aliás, frutos enxertados, de epopeias e prosas, de discutíveis propriedades.

O próprio organizador do *Cathalogo*, por sua vez, o poeta Luiz Canelo de Noronha, antigo membro da Academia dos Esquecidos, mais aderido tanto ao conceito de um elenco de poetas *lato sensu*, como ao de uma "Biblioteca da América Portuguesa" (podemos assim dizer), lista todos aqueles que, tendo escrito na arte poética, são naturais do Recôncavo da Bahia, capital do Brasil. Se lemos bem, na aparente penúria de informações do *Cathalogo* – compatível entretanto com os propósitos inventariantes da Academia Real –, elas indicam o quanto importa saber acerca dos poetas (pátria, pais, ofício) e de suas obras: os gêneros (oitavas, décimas, loas, bailes, comédias, sonetos, romances, novelas, poemas heroicos), a língua (latina, ou vulgar), a ocasião (na Academia do Conde de Sabugosa, ou na de Diogo Pereira da Silva),[29] e, se foram impressos, em que tamanho, ou se correm manuscritos. Aqui, é menos sua individualidade como poetas o que se salienta, do que seu pertencimento ao conjunto, que, por copioso e vário, atesta a excelência das letras da capital do Brasil.

O critério espacial subjacente a essa lista é relevante. Na *Bibliotheca Lusitana* ele circunscreve, em termos de centro e circunferências, os territórios que gravitam em torno de Lisboa, os da África, da América e da Ásia, aparentemente desierarquizados entre si, em razão do aleatório critério alfabético. Com isso, a *Bibliotheca* exibe os naturais daqueles territórios como componentes que amplificam e enaltecem o, sem eles, pequeno reino de Portugal. O que importa é, pela acumulação, apresentar o "vergel", ou "jardim" de letrados, cuja qualidade reside na própria quantidade de seus elementos; não é do seu escopo assinalar a preeminência de um escritor sobre o outro (salvo, em raras ocasiões, um elogio mais enfático acerca de Vieira, ou outro autor maior), sendo que o único critério necessário para um nome comparecer na *Bibliotheca* é "haver escrito *algo* em algum *lugar*". Ao registrar apenas os poetas naturais da Bahia – poetas em verso e poetas em prosa –, Luís Canelo demarca-se dessa e das demais classificações vistas: a *ratio* da sua lista não está na escolha dos excelentes, não depende de uma inscrição religiosa, nem de uma subor-

29. Ainda não obtive qualquer referência a esse êmulo do vice-rei, filho do médico Manoel de Matos de Viveiros, que "fazia Academias em sua caza com sumptuozidade e gasto" (fl.334v). Os poetas Antônio Lopes de Ulhoa e Jerônimo Rodriguez de Crastro (Reprovados…) eram dos que acorriam a ela.

dinação direta à empresa acadêmica: restringe-se à naturalidade comum dos escritores e ao gênero da sua escritura. De certo modo, Luís Canelo partilha da mesma concepção da *Bibliotheca Lusitana*, exceto por limitar o "algo" aos gêneros poético-retóricos, o "lugar" a um território demarcado, a Bahia, e a relação entre eles, ao "florescer".

No códice 7187 da BNP, reencontramos o pe. Plácido Nunes, no ano seguinte, após a correspondência de d. Francisco acusando o recebimento dos dois catálogos, o dos escritores da Companhia e o dos poetas da Bahia. Atendendo ao desejo do encomendador, o padre providencia-lhe a remessa de manuscritos que julga dignos do panteão poético de Lisboa, os poucos que floresceram e frutificaram:

> Estimo q*ue* o Catalogo dos escr*itor*es fosse a gosto de V*ossa* Excell*enci*a. No que toca aos M*anuscrito*s remetto a V*ossa* Excell*enci*a os que julguei dignos de attenção. Poucos são, be*m* o vejo; mas irâ contra o clima do Paiz, donde he natural a Preguiça, quem destes en*genh*os quizer mais. Certame*n*te q*ue* por ca mais se obra, do q*ue* se escreve. Vay a poezia do P. Prudencio d'Amaral, não das frutas do Brazil, como V*ossa* Excell*enci*a dizia, mas de Opificio Sacchari. Nella verâ V*ossa* Excell*enci*a hu*m* pequeno rasgo da precioza tela q*ue* trajava aquella nobre Muza [fl.19].

Na primeira metade do Setecentos, recolhem-se as memórias – poéticas, históricas, zoológicas, minerais –, as quais se agrupam em ordens, de semblante caótico apenas para quem persegue outra racionalidade. A do pe. Nunes remonta à dos homens ilustres e feitos heroicos dos séculos anteriores ("Outros muitos hâ por maons particulares, mas naõ os julgo dignos de memoria").[30] A *ratio* da Academia Real da História, porém, cristalizada na *Biblioteca Lusitana*, é a da coleção compósita, demonstrativa de uma República das Letras: aglutinando as heteróclitas memórias particulares num único e vasto edifício, em que haja lugar para todos – não obstante uns detenham mais espaços do que outros… Assim, pôde agrupar as memórias dos franciscanos, dos jesuítas, dos beneditinos, dos dominicanos, das freiras, dos poetas, dos homens de ciência, dos visionários, dos que escreveram sobre teologia polêmica, dos que nasceram em África etc. etc., sendo a unidade plural retrato de uma monarquia estendida pelas quatro partes do mundo. Não à toa, Mateus Saraiva, o físico do Rio de Janeiro, se associava ao padre Atanásio Kircher, que professava conjuntamente o ensino da física, das matemáticas

30. Cód. 1787, fl.21.

e das línguas orientais e coligia dos missionários das Índias, a oriental e a ocidental, objetos para o seu Museu.

> Na coleção reunida por Kircher no Colégio Romano havia estátuas antigas, objetos pagãos de culto, amuletos, ídolos chineses, tábulas votivas, duas telas com as cinquenta encarnações de Brahma, inscrições sepulcrais romanas, lucernas, anéis, fechos, fivelas, armilas, pesos, sonetas, pedras e fósseis, sobretudo com imagens produzidas pela natureza, um aparato de objetos exóticos *ex varii orbis plagis collectum*, contendo cintos de indígenas brasileiros enfeitados com os dentes das vítimas devoradas, pássaros exóticos e outros animais embalsamados, livro malabarense em folhas de palmeiras, artefatos turcos, balança chinesa, armas bárbaras, frutos indianos […].[31]

Não à toa, fr. Apolinário da Conceição faz imprimir o Triunfo Eucarístico, *"Dedicado à Soberana Senhora do Rosário pelos Irmãos Pretos da sua Irmandade e à instância dos mesmos, exposto à pública notícia", o qual exibe à corte de Lisboa a implantação do cristianismo nos negros da "corte da Capitania das Minas" (como consta na sua folha de rosto)*. Nem é por acaso que d. Lourenço Roxo, chantre da Catedral do Pará, salienta os Vocabulários das duras ou melodiosas línguas indígenas, e escreve acerca dos pássaros que ouve cantar. Tampouco é à toa que haja tantos livros de poetas no Recôncavo baiano, onde concorrem duas Academias, ambas esquecidas. A América Portuguesa teria uma história para contar.

Adma Fadul Muhana é professora livre-docente de Literatura Portuguesa na USP. Entre seus livros estão: *Os Autos do processo de Vieira na Inquisição* (1995), *A epopeia em prosa seiscentista* (1997), *Poesia completa de Manuel Botelho de Oliveira* (2005), *Infortúnios trágicos da constante Florinda* (2006) e *Uriel da Costa e a nação portuguesa* (2017).

31. ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010, pp. 203-4.

Tristes trópicos / Trópicos tristes: o olhar de fora

Luiz Roncari

RESUMO: Falarei aqui sobre minha tentativa de cruzar o olhar de fora de Lévi-Strauss sobre o Brasil e o mundo não europeu, *trópicos*, com o meu olhar de dentro sobre o seu livro, *Tristes trópicos*. Algumas datas são importantes para contextualizar o que irei expor: 1935-1939, anos das duas vindas de Lévi-Strauss ao país, quando ele realiza também as duas expedições junto aos índios do Mato Grosso: cadiuéus, bororos, nambiquaras, mondés; 1954-1955, quando ele escreve e publica o livro, cujas condições objetivas e subjetivas foram muito bem expostas por Emmanuelle Loyer,[1] livro fundamental para o estudo do autor e sua obra; e 2018, ano desta reflexão e conferência, num momento em que tudo o que tinha alguma solidez nas nossas ciências humanas e no país parecia estar se desmanchando no ar. Esse é um sentimento que Lévi-Strauss já prenunciava, e o livro também pode ser visto como um sintoma de seu **mal-estar**.[2] No título, o adjetivo, **tristes**, antecede o substantivo, **trópicos**, de modo que o julgamento conclusivo do que foi visto ganhava maior importância do que o objeto: uma variedade geográfica e cultural enorme, que ia do extremo Oriente às Américas. Eu experimentei a sua inversão, antecedendo o substantivo, os lugares, com o objetivo de verificar se o estado anímico conclusivo que ele provocava no etnólogo, que o apreciava a partir de um olhar europeu, era um fato de permanência, estrutural, ou só transitório.

1. LOYER, Emmanuelle. *Lévi-Strauss*. Tradução de André Telles. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 377.
2. No sentido inclusive do estudo freudiano, de 1930, "O mal-estar na civilização". Cf. FREUD, Sigmund. *Obras completas*, vol. 18. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.150506

ABSTRACT: I'm going to talk about my attempt to intersect the look from the outside of Lévi-Strauss about Brazil and the non-European world, *tropiques*, with my look from the inside about his book, *Tristes Tropiques*. Some dates are important to contextualize what I'm about to expose: 1935 and 1939, when Lévi-Strauss came to Brazil and did his two expedictions throughout Mato Grosso with the indigenous people: cadiuéus, bororos, nambiquaras, mondés; 1954-1955, when he writes and publishes his book, whose objective and subjective conditions were very well exposed by Emmanuelle Loyer in a fundamental study about both the author and his work; and finally 2018, year of the writing of this paper, when everything that sounded solid about our human sciences and Brazil seemed to be dismantling in the air. This is a feeling preannounced by Lévi-Strauss, and his book can also be read as a symptom of his **discomfort**. In the title, the adjective, **tristes**, precedes the noun, **tropiques**, in a way that the decisive judgement of what had been seen earned more importance than the object: an enormous geographical and cultural variety from the far East to the Americas. I tried out the inversion putting first the noun, the places, so that I could check if the conclusive mood it provoked in the ethnologist, who appreciated it from an European point of view, was a permanent, structural or just a transitory fact.

OS PRIMEIROS CONTATOS

Sempre tive vontade de dizer alguma coisa sobre este livro, *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, desde a minha primeira leitura, no final dos anos 1960, quando ainda estudante de História na USP, e a academia reagia fortemente a ele ou o aceitava docemente, como a última moda chegada da França, junto à voga estruturalista. Um tempo em que eram quase leitura obrigatória para vestibular livros como *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado júnior, *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado, e outros, que reviam de forma crítica a história e a formação brasileira, a partir de novas formulações teóricas, como as de Weber, Marx e Keynes. De modo que muitas das observações feitas pelo autor sobre o Brasil não me eram estranhas, como o caráter predatório e mercantilista da colonização. O estranho era o silêncio entre um e outros: nem ele se referia a esses estudos revisivos e críticos do país (com exceção do livro de Roquete Pinto, *Rondônia*, mas que vinha de um contexto intelectual anterior), nem depois esses autores, novos no tempo, parece terem dado a devida atenção a ele. Esse é um fato que valeria a pena estudar, a repercussão de um sobre o outro e os possíveis aproveitamentos. Depois do AI 5, final de 1968, com o fechamento político e a cassação dos nossos principais professores, entre eles alguns dos autores acima mencionados, as reticências com o estruturalismo aumentaram e a cisão entre ele e uma visão marxista se aprofundou. De modo que a minha primeira leitura do livro foi feita com muitos pés-atrás, conturbada pela conjuntura política, embora o livro só tivesse alguns prenúncios do que viria a ser a doutrina estruturalista, que parecia se contrapor à diacronia e à história. Aqui isso acontecia num momento em que essa perspectiva de conhecimento, na Europa, já havia se acomodado com o existencialismo, embora ainda digladiasse com o marxismo.

Quando recebi o convite para a conferência, achei que era uma oportunidade de eu falar alguma coisa sobre algo tão inquietante, desde que foi publicado, tanto no contexto acadêmico europeu quanto no brasileiro, e ainda permanece. Mas só depois que já havia definido o assunto é que me dei conta da temeridade do que tinha feito. Eu, que não era etnólogo, nem linguista, psicanalista, filósofo ou antropólogo, mas apenas um estudioso da história e da literatura, interessado em Machado de Assis e Guimarães Rosa, sem nenhum domínio maior daquelas disciplinas mais afinadas com ele. E, à medida que refletia sobre o livro, a coisa ficava cada vez pior e mais complicada.

A mesma perplexidade que causara *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, no Brasil, que ninguém sabia direito o que era, se um livro de literatura ou de ciências, ao mesmo tempo

que reunia traços das duas, o livro de Lévi-Strauss causara na França, um verdadeiro rebuliço. Ele aparecia naquele universo cultural extremamente organizado e disciplinado, como a chegada de um OVNI ou do deus Dioniso, aquele que vinha para enlouquecer as mulheres, tirar tudo do lugar, desorganizar e bagunçar o coreto. Isso gerou um tal estardalhaço, que toda a intelectualidade acadêmica e não acadêmica via-se obrigada a se pronunciar sobre ele. Assim, os principais intelectuais europeus da época, de esquerda e de direita, escreveram a respeito: Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, André Breton, Georges Bataille, Marcel Camus, Merleau-Ponty, Maurice Blanchot, Gaëtan Picon, René Étiemble, Raymond Aron, e tantos outros menos citados entre nós. De forma que quem quisesse dizer alguma coisa nova a respeito do livro teria que passar necessariamente por essa fortuna de críticas e resenhas. Foi o que não fiz, pois isso demandaria um cuidado e um tempo de que não dispunha; do mesmo modo, valeria a pena um estudo comparativo de *Os Sertões* e *Tristes trópicos*; ficam aqui as sugestões para algum doutorando perdido nos cipós das possibilidades de tese. O primeiro teria suas repercussões no segundo? Esse é outro dos silêncios entre muitos que ainda existem sobre o livro. Talvez não, e os dois, creio, sejam antes sintomas premonitórios, em tempos e lugares diferentes, da insuficiência da ordem estabelecida no campo dos saberes, principalmente no das chamadas ciências humanas e de suas funções, pelo pensamento positivista das sociedades burguesas dos séculos XIX e XX. Essa agonia se expressa muito bem e culmina nos termos e nas propostas de Eduardo Viveiros de Castro: "A antropologia está pronta para assumir integralmente sua verdadeira missão, a de ser a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento".[3]

A TRISTEZA BRASILEIRA

Estaremos mesmo condenados à tristeza e a sermos assim classificados, inclusive por nós mesmos? É o que Paulo Prado discute em seu livro, de 1928, *Retrato do Brasil*,[4] com o que concordará e para isso encontra boas razões: econômicas, psicológicas e sexuais.

---

3. E, um pouco depois: "O destino visado é duplo, ele também: aproximar-se do ideal de uma antropologia enquanto exercício de descolonização permanente do pensamento e propor um outro modo de criação de conceitos que não o 'filosófico', no sentido histórico-acadêmico do termo". CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018, pp. 20 e 32.
4. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, [1928] 2012.

A pergunta que o provoca é na verdade uma constatação da época, a de que o brasileiro era um triste, atribuída à herança deixada pelos descobridores e colonizadores portugueses, a melancolia dos que revelaram a colônia ao mundo e a povoaram; ele dizia assim: "Numa terra radiosa vive um povo triste". Nem Paulo Prado nem Lévi-Strauss eram tristes, pois viam a terra como se estivessem fora dela, de um outro ponto de vista, dos que olhavam a planície do alto da montanha. Para Paulo Prado, alto e baixo eram na verdade referências culturais, baixos eram os que estavam fora dos padrões civilizatórios europeus, com os quais se identificava e procurava imitar. Para Lévi-Strauss, ele escreve o livro num momento em que estava redefinindo o seu saber e a atividade de antropólogo, de modo que a coisa era mais complexa. A tristeza se fundava, parece-me, no sentimento de transitoriedade que se vivia nessas regiões, de homens que nem bem se tinham estruturado social e culturalmente e já estavam deixando de ser o que eram e não sabiam ainda o que viriam a ser, diante das novas forças do capitalismo-colonial europeu, que questionavam os seus modos de ser. Isto, num momento em que o Velho Mundo precisava de novos mercados fornecedores de matérias-primas e de consumidores de seus produtos industriais e de infraestrutura, como ferrovias e usinas elétricas, e se autojustificava como civilizatório e modernizador. Era como explicavam e encobriam a sua missão na busca da posse e domínio das terras bárbaras ou primitivas.

Ao chegar a São Paulo, Lévi-Strauss, apreciando tanto a área rural como a cidade, se refere a um espírito malicioso, sem citar quem poderia ter sido – talvez um dos nossos cronistas ou viajantes que passaram pelas Américas, dos quais tinha sido grande leitor –, segundo o qual o Brasil era "uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização"; e continua: "Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada". Em outros termos, ele dizia que nada aqui amadurecia, chegava a uma idade adulta e conhecia a formação. Depois ele cita o caso de uma estudante brasileira, que veio a ele em lágrimas após a sua primeira viagem à França e lhe disse que Paris lhe parecera suja, com seus prédios enegrecidos. E ele comenta a si mesmo e diz que a brancura e a limpeza eram os únicos critérios à sua disposição para apreciar uma cidade.[5] Traduzindo, poderíamos dizer que ele fala, e com razão, da nossa impossibilidade de apreciar o envelhecimento, as marcas da passagem do tempo na sua contraditoriedade, mas ape-

5. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. 10ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 91.

nas como perda. O envelhecer não é visto como um fato ambíguo, também como uma capacidade de resistir e vencer ao tempo, um ganho, de modo que a antiguidade deixa de ser um valor, para ser apenas o fracasso de uma luta em vão a que nos destinaríamos. Era a melancolia de quem só se via destinado à morte e não à construção de algo maior do que a si próprio, uma nação ou um *locus amoenus*, pelo menos.

A *tristeza* para ele talvez significasse isto, o sentimento de vivermos a nossa condenação ao *presente*, ou então a de termos de buscar sempre o novo e o moderno e as suas frustrações. Desse modo, nas nossas férias, vamos à Europa visitar o antigo, *do outro*, já que não o apreciamos e destruímos o que seria nosso. Passeando hoje por Lisboa ou Milão, nós nos encantamos com a beleza e o bom funcionamento das ruas e largos de paralelepípedos, o leve abaulado das pedras e os desenhos do largo do Chiado, as calçadas amplas de pedras portuguesas, os bondes e as fachadas preservadas das lojas e casas antigas. Tudo o que já tivemos, embora em grau bem menor, também aqui em nossas cidades, e trocamos pelo asfalto e os automóveis, mais modernos, rápidos e, hoje, deficientes, pelos congestionamentos e poluições que provocam. Aquela europeia seria uma outra atitude diante das atrocidades do tempo e do presente, enquanto a nossa era a de recusarmos um passado válido de ser preservado e recordado, como fizeram os românticos europeus. Ao rejeitarem o presente burguês comercial, tinham as ruínas da sua Idade Média, para se inspirarem e onde transportarem a ação de seus romances. Como não a tínhamos para nossa evasão, só nos restava fugir para a frente, buscar o novo, ou idealizar a vida selvagem, voltar à vida da natureza, como fizeram os nossos românticos. Hoje, como nosso passado, ela está também em vias de destruição. Certa está a ficção científica, que foge para o espaço sideral ou para o virtual da internet.

A primeira coisa a notar é a percepção de Lévi-Strauss de como nos trópicos a apreciação da passagem do tempo era diversa da do mundo europeu. O vivido, no campo e nas cidades, não era como camadas que se superpunham e criavam um terreno cultural cumulativo complexo, onde os vestígios de cada período nunca se apagavam de todo e se mantinham vivos e presentes, *simultaneamente*. Eles se mantinham assim, como sombras sincrônicas que nos davam espessura e recordavam sempre a nossa identidade como humanos, seres culturais, com memória de todos os tempos passados de onde vínhamos. Aqui, o mesmo caráter predatório utilizado na exploração dos campos havia se transferido também para as cidades, as empresas imobiliárias eram imbuídas do mesmo espírito mercantilista e devastador das *plantations* coloniais. Assim, o tempo era percebido como um movimento destrutivo, que ia deixando atrás de si apenas ruínas que se justapunham até a próxima vaga modernizadora, que vinha para derrubar e construir uma novidade a ser logo

também condenada a virar ruína. Lévi-Strauss tinha aprendido com a geologia e a botânica. Observava como os terrenos eram constituídos por várias camadas que se superpunham para formar um todo complexo, composto pela coexistência simultânea de vários tempos diferentes num mesmo espaço. Assim como nele plantas de diferentes períodos conviviam lado a lado. A tristeza seria assim a infelicidade produzida pela sensação de se viver num tempo único, plano e raso, num puro presente, carente de passado, vazio de memória, e cujo moderno atual já poderia ser visto como a próxima ruína. Ser triste seria essa condenação ao presente perpétuo e não se ter para onde correr nem se evadir.

NO CORAÇÃO DO LIVRO

Mas o que tinha vindo buscar Lévi-Strauss no Brasil, além de procurar resolver alguns problemas de sua carreira profissional? O significado pessoal de sua vinda ao país e o da escrita do livro surpreendente são muito bem expostos por Emmanuelle Loyer, na sua biografia:

> *Tristes trópicos*, redigido na raiva e recebido como uma "deflagração" naqueles meados dos anos 1950, é tentador ver nele primordialmente um grande *Livro do desassossego*. Sua mistura singular de desencantamento, deboche e sabedoria, a vibração moral contínua revestida por uma exigência introspectiva inquietam tanto quanto seduzem. Seduzem inquietando. Ao contrário de Fernando Pessoa, que assinou o seu livro com um de seus inúmeros heterônimos, *Tristes trópicos* tem um autor: Claude Lévi-Strauss, antropólogo, 46 anos, em férias de si mesmo por alguns meses, professor universitário marginalizado em seu país e em estado de flutuação; *midlife crisis* que acarreta um colocar em crise o mundo, a si e o pensamento em geral, depois da qual nada será como antes. Nem para ele, nem para aqueles, numerosos, que o terão lido. Dez anos após o fim da guerra, esse livro faz da etnologia uma "passagem e uma paixão"; dá celebridade ao etnólogo que se tornara escritor por acaso.
>
> Centro da vida, centro da obra, *Tristes trópicos* é um livro-eixo, que reorganiza o tempo em torno de si e em si. Relato de retorno, grande livro proustiano, impõem sua própria relação com o tempo, o amor dos começos e a inquietude do futuro, cujo presente obstruído augura claramente a ladeira escorregadia. As núpcias com sua época, que continua a revelar, mesmo *a posteriori*, um *best-seller*, contrastam com a nítida dissociação biográfica e política operada por Lévi-Strauss com seu presente.[6]

6. LOYER, Emmanuelle. Op. cit., p. 377.

Porém, para nós, ele serve como um espelho onde encontramos uma outra imagem de parte de nós mesmos: os indígenas que visitou, com quem conviveu, que fotografou, estudou e procurou registrar como etnógrafo. Assim como ele, nós os vemos também como um pedaço de nosso passado, antes ainda de ser arruinado, mas já sabendo de sua condenação. Por isso as suas fotos não têm apenas um valor de registro documental, mas suscitam um sentimento de nostalgia, nós as olhamos como registros de uma harmonia próxima de se perder. De modo que elas falam tanto de seu objeto como do fotógrafo-autor, como bem observou Emmanuelle Loyer, citando o próprio autor:

> *Tristes trópicos* "mostra não só o que está diante da câmera fotográfica, como o que está atrás. Não é uma visão objetiva de minhas experiências etnográficas, mas um olhar sobre mim mesmo, vivendo essas experiências". Esse exercício de ex-centramento – ver-se olhando-se, ver-se como um outro – é uma das razões que explicam o fascínio intelectual experimentado, há gerações, com a leitura de *Tristes trópicos*. O modelo assumido e reverenciado por Lévi-Strauss é, no caso, aquele que ele considera o "fundador das ciências do homem": Jean-Jacques Rousseau.[7]

Pelas suas fotos, parece que lhe interessava o índio brasileiro como uma lembrança também do que estaria mais próximo da humanidade nos seus primórdios. Eles viviam num estágio cultural no qual a distância entre os elementos do meio e os seres dos mundos vegetal, animal e humano não estava ainda firmada, pelo menos não era tão grande e substancial, eles coexistiam numa relativa harmonia. Esses homens conviviam com a terra, dormiam nus, direto no chão, usavam só os braços como apoio de cabeça e as pernas para aquecer as mãos, muitas vezes sem mesmo a esteira de palha trançada que faziam e a usavam como objeto cultural que poderia interpor-se ao contato direto do corpo com o solo. Assim, tinham os cabelos grossos e ensebados, sujos de terra, ciscos e folhas, o que mostrava como ainda não evitavam o que viríamos a considerar "sujeira", *coisas incômodas fora do lugar*, assim como comiam os piolhos que catavam uns aos outros, por verem-nos como inimigos que os prejudicavam. O que dava aos seus banhos de rio, frequentes, uma outra utilidade que a da higiene e limpeza.[8] A

---

7. Idem, p. 387.
8. Ver, sobre o assunto, *Viagem à Terra do Brasil*, de Jean de Léry (4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967, p. 105).

mesma comunhão que tinham com a terra, tinham também com as águas, nelas concentravam-se no seu estar lúdico e prazeroso, eram momentos ricos de contatos pessoais, jogos e brincadeiras. Para a proteção do sol e da chuva também se cobriam com a própria vegetação, antes ainda de a usarem como matéria-prima do artesanato e das construções. Da mesma forma coexistiam com os animais que caçavam, domesticavam ou se alimentavam: araras, nambus, macacos, cotias.

As belas pinturas corporais e faciais, documentadas pelas fotos e desenhos feitos por ele ou, a seu pedido, pelos índios, tinham motivos que podiam ser abstrações e estilizações miméticas das peles de animais e das folhas e ramas de algumas plantas. Porém, também fugiam disso, podiam ser elementos de diferenciação deles com os animais, como elaborações que só o humano era capaz de compor, como se acreditassem que o homem também poderia ser um outro, diverso do que parecia. De modo que essas pinturas tanto poderiam dizer que eram iguais como distintas deles, como lhe confessa uma indígena, principalmente as de rosto, que produziam aqueles efeitos, nas palavras do autor, de "rendado espumante".[9] Elas criavam uma aparência própria, pouco mimética, quase de máscaras, como verdadeiras filigranas e arrecadas de linhas e pequenas figuras delicadas, que enchiam os espaços dados pelos próprios formatos dos seus respectivos componentes: olhos, nariz, boca, volumes das bochechas e maçãs do rosto. Essas pinturas os preenchiam ou circundavam, com variações nos dois lados da face, numa simetria própria, não especular, mas harmonizadas. Notam-se nelas traços de imitação e diferenciação, como artifícios. Para nós, hoje, admirando o rebuscado dos detalhes, ao mesmo tempo que as estranhamos, as achamos belas, mas pouco sabemos dos efeitos que provocavam entre eles: como reagiam a elas e o que os levava a caprichá-las, com tantos cuidados e níveis de detalhamento? O que tinham em vista e esperavam provocar nos outros, próximos ou distantes? Se o faziam para uma confirmação própria, como seres humanos, de que tinham alguma espécie de distinção do outro ou dos animais, ou só o dom dessa virtude, do disfarce e de poderem também ser um outro?

Embora Lévi-Strauss se fizesse radicar na tradição de Rousseau, o seu índio não era um sujeito idealizado, nem na imagem nem na ética, na linhagem do "bom selvagem", um sujeito inocente vivendo em plena harmonia e igualdade, entre eles e a natureza, "o índio profeta da Revolução":

---

9. Isso é ressaltado na bela capa da primeira edição: *Tristes tropiques*. Col. Terre Humaine. Paris: Librairie Plon, 1955.

> Em Rousseau, Lévi-Strauss aprecia conjuntamente o etnólogo, "o índio profeta da Revolução", como o chama, o botânico feliz, o músico, o suscetível, o sensível, o escorchado vivo, o apaixonado pela natureza, o pensador político, mas sobretudo o que descobriu, "com a identificação, o verdadeiro princípio das ciências humanas e o único fundamento possível da moral: também nos restituiu seu ardor, há dois séculos, e para sempre fervente nesse crisol onde se unem seres que o amor-próprio dos políticos e dos filósofos faz de tudo, em toda parte, para tornar incompatíveis: o eu e o outro, minha sociedade e as outras sociedades, a natureza e a cultura, o sensível e o racional, a humanidade e a vida".[10]

Desde muito já se sabia da dominância também entre os índios da guerra, da crueldade e do canibalismo. O que ele parece acrescentar, a partir de suas observações sobre as estruturas elementares da vida social indígena, como as relações de parentesco muito diversas das nossas, é como vigoravam também entre eles as diferenças e desigualdades, apesar da vivência comunitária. Embora aquelas se dessem de modo distinto da nossa, segundo ele diz:

> Nossa concepção de riqueza é principalmente econômica; por mais modesto que seja o nível de vida dos Bororo, entre eles como entre nós não se trata de um nível idêntico para todos. Alguns são melhores caçadores ou pescadores, têm mais sorte ou são mais engenhosos do que outros. Observam-se em Quejara indícios de especialização profissional.

O mesmo se dava também entre os diferentes grupos: "A riqueza estatutária dos clãs é de natureza diversa. Cada um possui um capital de mitos, tradições, danças, funções sociais e religiosas. Por sua vez, os mitos fundamentam privilégios técnicos que são um dos traços mais curiosos da cultura bororo".[11] Com isso, as desigualdades não eram só de funções e papéis entre homens e mulheres, mas também as suas divisões em clãs, grupos de famílias com direitos diversos, e a existência de hierarquias internas, que atribuíam também funções e direitos diferentes a cada um, como, por exemplo, a posse de mais ou menos mulheres, principalmente aos chefes e xamãs.

Que conclusões podemos tirar desse livro, escrito por um dos mais importantes antropólogos modernos sobre o Brasil, no início de sua carreira? A primeira, para mim, talvez seja a de que é um livro ainda a ser estudado e entendido devidamente

---

10. Idem, pp. 387 e 388.
11. LÉVI-STRAUSS, Claude. Op. cit., pp. 210 e 211.

dentro e a partir de nossa perspectiva intelectual. Eduardo Viveiros de Castro e seu grupo de antropólogos, com seus estudos sobre os Araweté, como *Um povo tupi da Amazônia* (São Paulo: Edições Sesc, 2017) e *Metafísicas canibais*, avançaram muito quanto à pesquisa sobre os indígenas brasileiros. No entanto, falta muito ainda para lhes dar a devida atenção e compreendê-los num contexto cultural mais amplo, que seria o das nossas interpretações gerais do Brasil e com relação a elas. Aqui o país seria visto como uma das particularidades dos "trópicos", na sua luta paradoxal e agônica para imitar e se libertar ao mesmo tempo da sujeição colonial e neocolonial, tanto no plano econômico-financeiro como no das artes, literatura e mentalidades. Como sobreviver a essas forças devastadoras do neoliberalismo? A visão que Lévi-Strauss elabora de nós em seu livro, das nossas ruínas, dos horrores produzidos por tais forças destrutivas nos campos e nas cidades, das nossas elites mambembes[12] e de nossos indígenas, deveria nos ajudar a reformularmos a nossa autoimagem e a sua ciclotimia, algumas vezes ufanista e solar, outras triste e lunar, uma e outra pouco realistas. Só assim, a partir de um realismo crítico, poderíamos fundamentar para nós mesmos uma nova visão e um novo caminho a ser ainda construído.

São Paulo, 14 de setembro de 2018

Luiz Roncari é professor sênior de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Autor, entre outros, de *Lutas e auroras: os avessos do* Grande Sertão: Veredas (Editora Unesp, 2018); *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa* (Editora 34, 2013); *O cão do sertão* (Editora Unesp, 2007); *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (Editora Unesp, 2004); e *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* (Edusp, 2002).

12. "Protegida dessa fauna de pedra, a elite paulista, tal como suas orquídeas prediletas, formava uma flora indolente e mais exótica do que imaginava. Os botânicos ensinam que as espécies tropicais incluem variedades mais numerosas que as das zonas temperadas, embora, em contrapartida, cada uma seja formada por um número às vezes muito pequeno de indivíduos. O 'grã-fino' local levava ao extremo essa especialização." Idem, p. 95.

BRASÍLIA, SETEMBRO, 2016

o abraço de sépia de certas manhãs
e setembro conduz as entrequadras
de baixo do eixo de baixo para o fim
profundo dos anos setenta, ipês incluídos.

o repouso forçado de companheiros e sonhos
e, naquele amarelo sem saída, há pedras;
naquelas flores de crepom, há segredos; como bois
raquíticos, árvores secas ruminam firmes e alheias.

e como é fraca a natureza desses pardais desesperados.
acordes ínfimos, sem força de hino, poema ou perdão.
entre o candango e o brasiliense abre-se um solo de infertilidade.
aprendemos a ser crosta grossa de árvore queimada. e reflorir?

amada pátria!, onde o tempo ferve, gorjeia, flerta e fica.
o morno não passar das horas enquanto
a vida passa, feito na música de ednardo.
“arrepare não”: tudo parece com morrer, com não ter crescido, com ter secado.

o tempo voltou ou o país está de pés descalços? a vida perdeu
a razão e o passado é um “pois não”? os olhos carecem de vento
para ver. sem ele, os olhos são velhos móveis diante do horizonte
cerrado pelos anos que retornam: o abraço de açame em nossa boca.

NO MEIO DO CAMINHO

That monster, custom, who all sense doth eat
Hamlet

minha cidade, encaro outra vez em delírio,
louco e velho príncipe, tua carranca; para ti arrasto
estes quarenta anos e tento encantar-te debalde.

balbucio em tuas tesourinhas um protesto errado
ou o nome mãe. (minha mãe bonita morreu triste
entre teus corredores de engolir estrelas e passarinhos).

minha cidade, envelheci e vejo tuas curvas rijas
que já não são de utopia, que são agora as curvas
de um boxer que duro canta uma ária de Turandot.

eu sangro enquanto choras asfalto, cal e carros
e te desejo monumental, tortamente Diadorim –
macho na chuva, fêmea nas manhãs: ninguém durma!

estou velho no sertão, na maloca, estou velho
na rosácea estéril da pequena burguesia, num circo
cheio de pústulas e dívidas, de nódulos e de relatórios.

pouca luz vem, minha cidade, de teus entardeceres,
e apalpo-me às dezenove horas de Brasília: reconheço
rugas; não tenho mais a mesma idade de David Beckham.

te aceito como um pederasta, te aceito como um comunista,
te aceito como Charles Chaplin, te aceito como uma super

bactéria, como um surto, um golpe de cotovelo: te aceito.

nas feiras de falsidades, vendi as quinquilharias de
meus sonhos, entreguei os vinténs dos meus sorrisos e
o dinheiro comeu aquele cavalo que me levava de ti através.

encaixei-me em teus eixos, caixeiro incurioso que sou;
de lasso papel que sou, aceito o verão que oprime,
anseio a seca que sempre derroga as águas do Paranoá.

mas ainda há algumas garças e trabalhos de Oscar, ainda
há a paixão de Lúcio no crucifixo; mas ainda há
um chope com Chico e Nicola à espera no Beirute.

então, não te mando embora pois sei mais de mim
sei amar mais, sei beijar melhor, sei melhor
reconhecer os companheiros que ao meu lado brigam.

entre hábitos, fantasmas e demônios, escrevo ainda
nesta vereda cerrada da vida, escrevo-te ainda, minha
cidade, para dar veias de verdade ao meu descontrole;

e te juro: não deixarei o monstro me devorar os sentidos.

Alexandre Pilati é autor dos livros *sqs 120m2 com dce* (2004), *prafóra* (7Letras, 2007), *A nação drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (7Letras, 2009) *e outros nem tanto assim* (7Letras, 2015), *Poesia em sala de aula: subsídios para pensar o lugar e a função da literatura em ambientes de ensino* (Pontes, 2017) e *Autofonia* (Penalux, 2017).

Memória musical no diário do conselheiro Aires

Marcelo da Rocha Lima Diego

RESUMO: Este ensaio busca intervir no debate sobre a presença da música no *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, por meio de três argumentos. O primeiro é que as óperas a que o escritor pôde assistir devem ter tido maior impacto sobre a sua obra do que óperas a que ele não pôde assistir. O segundo é que o discurso e o repertório mobilizados pelo narrador-personagem desse romance devem ser tomados com tanta desconfiança quanto os mobilizados por outros narradores-personagens machadianos. E o terceiro é que a presença da música deve ser buscada no último romance do escritor antes no plano da sensação do que no do sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; *Memorial de Aires*; paisagem sonora; Richard Wagner; ópera e literatura.

ABSTRACT: *This essay aims at analyzing the musical element in Machado de Assis's* Counselor Ayres' Memorial*, basing itself on three main arguments. First, that the operas which the author experienced first-hand had a larger influence in his work than the ones of which he heard a mere retelling. Secondly, that the discourse and repertoire depicted by the character-narrator Ayres must, as is the case with other Machadian narratives, be taken with a grain of salt. Finally, that in the author's final novel music makes itself more present as a sense than as a meaning.*

KEYWORDS: *Machado de Assis;* Counselor Ayres' Memorial*; soundscape; Richard Wagner; opera and literature.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146140

Na noite de 19 de setembro de 1883, estreava no Teatro d. Pedro II, pela Companhia Italiana do empresário Ferrari, o drama lírico em três atos *Lohengrin*, primeira ópera de Richard Wagner encenada no Rio de Janeiro. A reação inicial dos diletantes da Corte à estética wagneriana, contudo, não foi das melhores: um artigo publicado no principal jornal da cidade, dois dias depois, revela que

> Antes de cair o pano, haviam caído dois binóculos e um chapéu!
> O grande dueto de amor (tem 24 páginas em partitura de piano e canto), onde se encontram peregrinas belezas, foi ouvido em silêncio, e em silêncio foi ouvido o resto da ópera. Eis o efeito que o *Lohengrin* produziu, anteontem, na maioria do nosso público. Tudo quanto se disser em contrário pode redundar em grande glória para o paladar artístico dos fluminenses, em grande crédito para a crítica nacional, mas é inteiramente faltar à verdade.[1]

A consagração do criador do Festival de Bayreuth junto ao público fluminense viria apenas nove anos mais tarde – não mais na Corte, e sim na Capital Federal –, com a estreia, em 30 de setembro de 1892, no Teatro Lírico (o mesmo e antigo Teatro d. Pedro II, na rua da Guarda Velha), do *Tannhäuser*, obra que cativou de imediato tanto a audiência leiga quanto a especializada.[2]

Embora as demais óperas do compositor tenham tido suas *premières* às margens da Guanabara já portas adentro do século XX,[3] foi ainda nas décadas de 1880 e 1890 – com as estreias de *Lohengrin* e *Tannhäuser* e com a consequente disseminação das adaptações para piano, para orquestra sinfônica e de câmara desses e de outros títulos do compositor – que Wagner passou a fazer parte do repertório das casas de ópera, das

---

1. JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro, 21 set. 1883, p. 1. Todos os periódicos a que se faz referência aqui foram consultados por meio da Hemeroteca Digital Brasileira, acessível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. (Acesso: abril de 2018).
2. Vincenzo Cernicchiaro credita o sucesso do *Tannhäuser* no Rio de Janeiro, em 1892, à sua forma "italiana", ou seja, ao seu caráter lírico acentuado, próximo da tradição do *bel canto*, que tanto agradava aos diletantes fluminenses. Cf. CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*: *dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926, p. 259.
3. *Die Meistersinger von Nürnberg* estreou na cidade em 1905; *Tristan und Isolde*, em 1910; *Parsifal* e *Die Walküre*, em 1913; e a tetralogia *Der Ring des Nibelungen* completa, em 1922, durante as comemorações do centenário da independência.

salas de concerto e dos salões aristocráticos do Rio de Janeiro. A sua música constitui, assim, uma camada significativa da paisagem sonora[4] sobre a qual se deu a passagem do Império para a República, no Brasil. Não por acaso, em duas crônicas da série "A Semana", de 1892 e 1893, Machado de Assis refere-se às estreias wagnerianas de 1883 e 1892 no interior de uma reflexão sobre a passagem do tempo e as transformações do espaço ao seu redor – em outras palavras, como desdobramento da tópica clássica "*Tempora mutantur*".[5]

No terreno da ficção, a narrativa machadiana que estabelece diálogo mais íntimo com a lírica wagneriana é o *Memorial de Aires*, de 1908. A música, de maneira geral, e a ópera, em particular, ocupam lugar central no último romance de Machado de Assis, tanto no que diz respeito ao conteúdo da narrativa quanto no que se refere à forma da narração. Como se sabe, o *Memorial* é um romance disfarçado de diário, em que o conselheiro Aires, ao mesmo tempo narrador e personagem, relata sua convivência próxima com o casal Aguiar e seus dois "filhos postiços": Fidélia, a jovem "viúva Noronha", e Tristão (que os Aguiares ajudaram a criar, quando criança, e depois seguiu com os pais para Portugal, de onde retornou para "liquidar alguns negócios", no recorte de dois anos – 1888 e 1889 – em que se situa a narrativa), os quais por fim se casam e se mudam para Lisboa.

Fidélia e seu primeiro marido, Eduardo, ambos naturais da cidade de Paraíba do Sul, no interior fluminense, onde suas famílias eram rivais, haviam-se conhecido na Corte: "A primeira vez que ele a viu foi das *torrinhas* do Teatro Lírico, onde estava com outros estudantes; viu-a à frente de um camarote, ao pé da tia. Tornou a vê-la, foi visto por ela, e acabaram namorados um do outro".[6] Exímia pianista, Fidélia abandonara a música, após a morte do marido; e foi somente devido à insistência e ao estímulo de

---

4. A expressão "paisagem sonora" (ou, originalmente, *soundscape*) ganhou foro de conceito a partir da década de 1970, em função do trabalho do maestro e professor canadense Murray Schafer, um dos fundadores do campo teórico dos Estudos Sonoros, ou *Sound Studies*. Refere-se, de maneira geral, a uma forma de cartografia de um tempo e lugar que leva em conta não os objetos que podem ser vistos, e sim os eventos que podem ser ouvidos. Cf. SCHAFER, Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tunning of the World.* Rochester, VT: Destiny Books, 1993.

5. GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 2 out. 1892 (sobre o *Tannhäuser*) e 3 set. 1893 (sobre *Lohengrin*).

6. *Memorial de Aires*, 10 fev. 1888. Todas as remissões à ficção de Machado de Assis são feitas, aqui, a partir da edição eletrônica em hipertexto de Marta de Senna, acessível em <http://machadodeassis.net/> (acessos em abril de 2018).

Tristão, também ele virtuose ao piano, que ela voltou, pouco a pouco, a praticar o instrumento, na casa do tio (o desembargador Campos), onde vivia, e na dos Aguiares. A "ressurreição" musical de Fidélia é assunto da entrada de 31 de agosto de 1888 do diário do Conselheiro: na reunião em casa dos Aguiares, à véspera, Tristão tocara um trecho de Mozart, e Fidélia, um de Schumann. Antonio Candido, em um ensaio curto, porém profundamente lírico, associa o renascimento musical da personagem ao seu renascimento amoroso:

> No *Memorial de Aires* ela [a música] entra para manifestar o amor nascente entre Fidélia (nome beethoveniano) e Tristão (nome wagneriano). Por entre as linhas sóbrias, flui como símbolo da paixão primaveril e crescente, marcando o retorno da bela viúva às emoções da vida e o enlevo do moço, que por causa de Fidélia deixa as ambições políticas. Graças à técnica progressiva do diário, disfarçando a onisciência do romancista, o narrador ignora em teoria o que se passará na entrada seguinte. E esta candura de presente do indicativo o deixa tecer com verossimilhança a força premonitória da música. Quando o conselheiro abre os olhos, o casal de jovens já está em pleno diálogo de reticências, que para Brás Cubas era o de Adão e Eva.[7]

Tocado pelas belas performances oferecidas por Fidélia e Tristão, o conselheiro revela ter sido a música, sempre, uma das suas inclinações, "e, se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades".[8] Em outra passagem, novamente falando de si, vale-se de uma citação musical: à diferença do pai e do sogro de Fidélia, inimigos políticos, não odeia "nada nem ninguém: *perdono a tutti*, como na ópera".[9] É também ele, o conselheiro, quem sugere a relação entre o nome de Fidélia e a ópera de Beethoven: "Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de *Fidélio*, em homenagem a Beethoven?".[10] E é ainda ele, Aires, quem leva Tristão a

---

7. CANDIDO, Antonio. "A música e a música". In: *O observador literário*. 3 ed., rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 27.

8. *Memorial de Aires*, 31 ago. 1888.

9. *Memorial de Aires*, 14 jan.1888. Trata-se de uma citação do *Ernani* (1843), de Verdi.

10. *Memorial de Aires*, 11 fev. 1888. A sugestão do conselheiro parece tanto mais forçada quando se constata haver outras fontes, mais próximas, para o nome da filha do barão de Santa Pia. O mesmo rio Paraíba do Sul, que corta e dá nome à cidade natal de Fidélia, também corta, duzentos quilômetros ao norte, a cidade de São Fidélis; esta foi um importante centro agrícola, durante os séculos XVIII e XIX,

Wagner: "Aniversário da batalha de Sedan. Talvez vá à casa do desembargador pedir a Fidélia que, em comemoração da vitória prussiana, nos dê um pedaço de Wagner".[11] "Nem Wagner, nem outro. Tristão estava lá e deu-nos um trecho de *Tannhäuser*, mas a viúva Noronha recusou o pedido".[12]

Desde o aparecimento do *Memorial de Aires*, a crítica mostrou-se atenta às ressonâncias wagnerianas na última narrativa longa machadiana. Araripe Júnior, por exemplo, refere-se ao diário do conselheiro como um "suavíssimo poema wagneriano da saudade".[13] Todavia, foi Raymond Sayers, na década de 1960, quem primeiro examinou em detalhe o impacto das criações do compositor sobre as do escritor, no artigo "A caminho de Bayreuth:

---

tendo dado origem a dois titulares do Império: o barão de São Fidélis e o barão de Vila-Flor. Chama-se Fidélio, ainda, uma personagem de "Os segredos da Babilônia", segunda parte de *O janota* (tradução livre de *Les gandins*), romance-folhetim de Pierre Alexis, o célebre (e autodenominado) visconde de Ponson du Terrail, publicado em Paris, em 1861, e, no Rio de Janeiro, entre 1871 e 1872, no rodapé do *Diário de Notícias*. Por fim, a única ópera do maestro Francisco Manoel da Silva, sobre libreto de Manoel de Araújo Porto Alegre, *O prestígio da lei*, de 1859, tem como uma de suas principais personagens um sujeito de nome Fidélio; o libreto foi publicado como folhetim, entre maio e junho daquele ano, pela *Marmota*, de Paula Brito, veículo do qual Machado de Assis era colaborador e amigo. Aires também declara não conhecer nenhuma "Santa Pia", que justificasse o nome da propriedade e, consequentemente, do baronato do pai de Fidélia, indo a Dante, em busca de referência a alguma "Pia"; ora, se ele aceita que "Fidélia" seja homenagem, em forma feminina, a "Fidélio", por que não poderia ser "Pia" alusão, em forma feminina, a "Pio" – no caso, a Pio IX, segundo papa mais longevo da história (atrás apenas de São Pedro), que esteve à frente da Igreja Católica de 1846 a 1878 (logo, durante a maior parte do Segundo Reinado brasileiro), responsável pelo primeiro Concílio Vaticano? A propósito de onomástica, é oportuno observar que o nome "Tristão", que a crítica tão imediatamente associou ao amante de Isolda, na legenda medieval e na ópera de Wagner, não era de todo estranho aos costumes portugueses, como prova a existência de importantes personagens da história lusitana, como os navegadores seiscentistas Tristão da Cunha e Tristão Teixeira Vaz. A origem céltica desse nome causa ainda menos estranheza, ao se remontar a origem da família de Tristão (o do *Memorial*) a Guimarães – sua mãe, comadre de d. Carmo, chama-se Luíza Guimarães –, bastião da resistência ibérica (cuja matriz era céltica) à conquista romana.

11. *Memorial de Aires*, 2 set. 1888.

12. *Memorial de Aires*, 3 set. 1888.

13. Apud GLEDSON, John. "The Last Betrayal of Machado de Assis: *Memorial de Aires*". *Portuguese Studies* 1, Londres, 1985. Para um panorama da recepção crítica à época da publicação do romance, que deu a nota geral pela qual ele foi lido, por mais de meio século, cf. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004, pp. 406-38.

a música na obra de Machado de Assis"; como o título já dá a entender, o ensaísta enxerga Wagner como um ponto de chegada no processo de apuro do gosto musical de Machado e de incorporação de elementos musicais à sua escrita. Foi Sayers, depois de traçar um panorama da presença da ópera na obra de ficção e na crônica machadianas e de descrever a aproximação gradual de Machado a Wagner, quem primeiro desenvolveu a hipótese do *Tristan und Isolde* (doravante, referido apenas como *Tristan*) como subtexto do *Memorial*. Comparando o enredo do romance ao da ópera, ele conclui: "Há tantos elementos no *Memorial* sugestivos da ópera que seria difícil não acreditar que Machado não só estivesse escrevendo sob influência de Wagner, mas também estivesse procurando compor em termos da realidade carioca uma refundição da ópera quase tão complexa como o original".[14]

Sayers observa, ainda, que Artur Napoleão, pertencente ao círculo íntimo de relações do escritor, acompanhara de perto as estreias wagnerianas, tendo assistido ao *Ring des Nibelungen* em 1875, e pode ter sido um dos primeiros a discutir Wagner com Machado.[15] Além disso,

> Embora *Tristan* não fosse ouvido até depois da morte de Machado, podemos supor que Nepomuceno, Francisco Braga ou Leopoldo Miguez terão levado a partitura para o seu conhecimento, e que também, através de artigos, conversações, versões instrumentais e até composições imitativas, ele terá se familiarizado tanto com a ópera que não seria inexato afirmar que o *Memorial* pode ser o *Tristan und Isolde* de Machado.[16]

Na década de 1980, John Gledson retornou a essa hipótese, no ensaio "*The last betrayal of Machado de Assis*: Memorial de Aires".[17] Em um primeiro momento, o crítico inglês nota certo esteticismo que permearia as personagens do romance: no que diz respeito a Fidélia e Tristão, a pintura e a música são instrumentos da corte que o rapaz faz à moça; quanto a Aires,

---

14. SAYERS, Raymond. "A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 34, n. 3, 1968, p. 787.
15. Idem, p. 779
16. Idem, p. 787.
17. Publicado originalmente em inglês, em 1985, já no ano seguinte o texto apareceu em português, como um capítulo (intitulado "*Memorial de Aires*") do volume: GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

> Uma das suas principais tendências […] é seu esteticismo. Um entusiasmo verdadeiro irrompe em meio ao costumeiro tom de ceticismo melancólico, quando Fidélia e Tristão tocam o piano […]; e já vimos que o "prazer estético" é uma das categorias favoritas para explicar sua atração por Fidélia.[18]

Em seguida, Gledson justapõe a trama do romance à da ópera e afirma:

> As analogias com nossa história são claras, mesmo sendo o tom emocional muito diferente. O dilema de Isolda entre a lealdade ao seu cavaleiro morto e o amor inconsciente por Tristão encontra o mais óbvio paralelo na lealdade de Fidélia à memória do marido e o (inconsciente?) amor de Tristão; certamente, este paralelo aponta para o que estou quase inclinado a tomar como um "fato" inconteste, dentro da ficção romanesca: os dois enamorados encontraram-se antes, em Lisboa (exatamente como Tristão e Isolda encontraram-se antes, na Irlanda). Não é preciso concluir que Tristão assassinou Eduardo, marido de Fidélia, embora isto pudesse acrescentar novas e deliciosas profundidades de maldade calculada a este "idílio".[19]

Em nota de rodapé, Gledson comenta que, enquanto de acordo com algumas fontes Tristão e Isolda se teriam apaixonado a bordo do navio, rumo à Cornualha, em função de uma poção mágica, na ópera de Wagner o relacionamento entre os dois é anterior à poção, remontando ao primeiro encontro entre a princesa e o guerreiro, na Irlanda. O crítico não deixa de notar que deve ter agradado a Machado ter sido essa a variante da lenda medieval escolhida por Wagner, uma vez que ela privilegia o conflito interior, e não as circunstâncias acessórias.

Sem embargo, os paralelos desenhados por Gledson (por sobre o tracejado de Sayers) entre o romance e a ópera não são, rigorosamente, paralelos. Em primeiro lugar, porque ele não compara o enredo do *Memorial* ao enredo de *Tristan*, e sim à sequência de acontecimentos que antecede à ação de *Tristan*, narrada por Isolda (em uma espécie de *flashback*), no Ato I, Cena 3.[20] O dilema de Isolda a que o crítico se refere, portanto,

---

18. GLEDSON, John. Op. cit., p. 228.
19. Idem, p. 246.
20. Gledson parece suspeitar de que essa objeção poderia ser feita, quando diz: "Se pareço dar pouca importância aos dois atos finais não é porque seja cego (ou surdo) à sua intensa beleza. Mas acredito que sejam

pertence ao passado da ação, não tendo lugar na *cena* da ópera, enquanto o dilema de Fidélia a que ele alude – se de todo existe, como se verá a seguir – tem lugar na *cena* do romance. Quanto ao que de fato acontece *durante* a ópera – a voragem do desejo a que se entregam Tristão e Isolda –,[21] nenhum paralelo é traçado com o que acontece *durante* o romance. Em segundo lugar, o paralelo entre as duas obras tem como efeito o alçamento da relação entre Tristão e Fidélia a tema central do romance, uma vez que é eminentemente da relação entre Tristão e Isolda que trata a ópera; tal gesto, entretanto, joga para as bordas o que de direito pertence ao núcleo do *Memorial*: os dramas do casal Aguiar e do próprio Aires.[22]

----

secundários para o nosso objetivo – e o de Machado: é impossível que ele os tivesse escutado e improvável que este mais inteligente dos antirromânticos fosse simpatizar com sua autocomplacência e intensidade emocional. Muito mais importante é o enredo que acabamos de contar e que está contido, na maior parte, no primeiro ato da ópera" (Idem, pp. 245-6). Sua linha argumentativa, entretanto, revela-se problemática: ao dizer que os atos II e III são secundários aos seus propósitos e aos de Machado, ele parte da conclusão para a premissa, da hipótese para a análise, descartando parte significativa da materialidade textual da ópera; e ao desprezar o possível impacto dos dois últimos atos sobre Machado, por serem demasiado emotivos e autoindulgentes, parece ignorar que esses traços se mostram presentes já no primeiro ato.

21. É consenso, entre os comentadores, que o tema principal de *Tristan und Isolde* é a convergência da pulsão de vida e da pulsão de morte para a dimensão do desejo, tema que se manifesta de forma explícita na ária final de Isolda, conhecida como "*Liebestod*", ou "Amada morte". Para uma revisão crítica do assunto e uma fina leitura da ópera em tal chave, cf. HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. "Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's *Tristan und Isolde*". *Cambridge Opera Journal* 11.3, New York, 1999, pp. 267-94.

22. Assim como John Gledson, a partir do diálogo do *Memorial* com *Tristan*, remontou o enredo do romance de modo a dar a ver um casal Tristão-Fidélia frio e calculista, que trairia os "pais postiços", Luiz Roncari, a partir do diálogo do diário do conselheiro com o *Fausto* – a obra literária de Goethe, mas também o drama lírico de Gounod –, converteu Aguiar e Carmo em um casal vampiresco, que em função dos próprios interesses se interporia às ambições naturais dos "filhos postiços". Para esse crítico, Aires desempenharia, nessa trama, o papel de um "bom diabo", inverso ao de Mefistófeles – seu trabalho não seria o de perder, mas o de salvar Fidélia: "Se havia algo a ser feito para o bem de Fidélia, era salvá-la da teia de relações que a enredavam, tricotada pelas mãos caprichosas de dona Carmo e Aguiar. Eram estes que, como duas aranhas feiticeiras, construíam um círculo familiar pegajoso, um ninho de afetos que restringia a perspectiva de um destino a uma rotina de visitas, chás, conversinhas cordiais e cuidados com a própria vida e a alheia, que secavam o sujeito e o tolhiam de uma vida mais ampla, artística ou política. É esse inferno que Aires descreve e, quando se decide à ação, inverte as funções do diabo: seu papel passará a ser então o de salvador da alma de Fidélia daquele 'idílio' fantasioso, em que ela poderia se perder" (RONCARI, Luiz. "O bom diabo e a *marinha* de Fidélia". In: *O cão do sertão*:

Já nos anos 2000, coube a Pedro Meira Monteiro a retomada da discussão sobre o diálogo que o último romance de Machado de Assis estabelece com o repertório lírico. Seu ponto de partida – o *Fidelio* de Beethoven – é distinto do de Gledson, bem como sua compreensão do fenômeno da intertextualidade na ficção machadiana. Enquanto para o crítico inglês a alusão põe em destaque uma semelhança, para o brasileiro ela dá a ver uma diferença; enquanto um compara, o outro contrasta. Acompanhem-se alguns passos da reflexão de Monteiro:

> O nome Fidélia é uma alusão evidente ao problema da fidelidade, embora marque também uma intricada relação intertextual com a ópera de Beethoven, na qual Fidélio é a máscara com que a fiel Leonora vai buscar o marido sequestrado. No entrecho romântico da ópera, Leonora sustenta a máscara da lealdade porque sabe que o marido está vivo, no fundo de um calabouço, esperando que a doce esposa o resgate. [...] Já no caso do romance de Machado de Assis, o marido de Fidélia está morto desde o início da trama. Mas se o esteio da fidelidade é raptado já de início, que fazer da máscara da fidelidade, se não há mais um marido a resgatar?[23]

Convém então refletir sobre como o entrecho e a música do *Fidélio* podem ter entrado, meio às avessas, no universo composicional do *Memorial de Aires*. Insisto numa ausência inevitável aqui – a música [...] – porque penso que o enlace do canto está no centro da cena do *Memorial* [...], embora saibamos que a fidelidade não é, ali, mais que a máscara a ocultar o real desejo da jovem, que supomos ("suposição" que devemos ao narrador) desejosa de abandonar o primeiro marido, por saber que ele não se esconde mais em canto algum. No *Memorial de Aires*, tudo já se inicia, muito placidamente, num cemitério.[24]

----

literatura e engajamento. São Paulo: Editora Unesp, 2007, pp. 167-8). Para a salvação desse "universo mesquinho", os únicos caminhos que possibilitariam aos filhos postiços "vislumbrar um mundo maior: o das realizações humanas e espirituais que permitem o verdadeiro florescimento individual" seriam o da arte e o da política, justamente os que seguem, respectivamente, Fidélia – com a música e a pintura – e Tristão – com a cadeira de deputado em Portugal (Idem, p. 177). Reconhecendo a originalidade desses dois percursos interpretativos, a presente leitura propõe que a malícia, no *Memorial*, não parte do velho casal Aguiar, nem do jovem casal Guimarães – e sim do solitário e extemporâneo Aires.

23. MONTEIRO, Pedro Meira. "O outono da escrita: as últimas páginas de Machado de Assis e a promessa não cumprida do Brasil". *Novos Estudos Cebrap*, vol. 35, n. 2, São Paulo, 2016, p. 235.

24. Idem. "*Oui, mais il faut parier*: fidelidade e dúvida no *Memorial de Aires*". *Estudos Avançados*, vol. 22,

> Há uma fantástica série de triângulos que dão movimento à trama e ao canto, mas o que vale ressaltar aqui é a apoteose da ópera, que recende a uma aposta iluminista na revelação plena de todos os valores mais caros à criatura humana: a fidelidade, a esperança, a transparência, a honestidade, a clareza, o amor. Enfim, todos os elementos que, um a um, *a trama machadiana põe em suspenso, e sob suspeita*.[25]

A esta altura, é oportuno recordar um alerta metodológico feita por Gledson. O professor de Liverpool propõe que se leia o *Memorial de Aires* do mesmo modo que se lê *Dom Casmurro* – pelo menos, desde que se começou a lê-lo "com o pé atrás" –,[26] ou seja, a contrapelo do narrador.[27] Também Aires, como Bento Santiago, escreve com uma

---

n. 64, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2008, p. 307.

25. Idem. "O futuro abolido: anotações sobre o tempo no *Memorial de Aires*". *Machado de Assis em linha*, 1, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 46. Grifo do autor.

26. Helen Caldwell, na década de 1960, foi quem primeiro colocou sob suspeita o narrador de *Dom Casmurro*, ao revelar o interesse desse narrador-personagem em demonstrar a suposta culpa de Capitu. Por essa razão, o crítico português Abel Barros Baptista, na década de 1990, referiu-se a um "legado de Caldwell, ou paradigma do pé-atrás" como a tradição crítica que, na esteira da intérprete americana, dedicou-se a remontar o enredo do romance, a partir da detecção do lugar de fala comprometido do narrador (Cf. BAPTISTA, Abel Barros. "O legado de Caldwell, ou o paradigma do pé-atrás". *Santa Barbra Portuguese Studies*, 1, Santa Barbara, 1994, pp. 145-77). De modo semelhante, no caso do *Memorial de Aires*, seria possível aludir a um "legado de Paes", uma vez que foi José Paulo Paes, nos anos 1970, quem primeiro chamou atenção para as tensões e para o jogo de interesses que jazem sob o suposto idílio narrado no diário do conselheiro (Cf. PAES, José Paulo. "Um aprendiz de morto". *Revista de Cultura Vozes* 7, Petrópolis, 1976, pp. 13-28; In: PAES, José Paulo. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 13-36), desfazendo a imagem do *Memorial* como, na descrição de Marta de Senna (que, em seguida, a desmonta), "um livro de abrandamento, a reconciliação de Machado com a existência, uma narrativa em que as personagens são todas boas criaturas, ninguém é mau, todos têm boas maneiras e boas intenções, salvo a maledicente d. Cesária e seu inexpressivo marido" (SENNA, Marta de. *Alusão e zombaria: citações e referências na ficção de Machado de Assis*. 2 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 97).

27. "É muito possível – e acredito que seja necessário – tratar a relação entre narrador e enredo, em *Memorial de Aires*, da mesma maneira como deve ser tratada – e tem sido – em *Dom Casmurro*. Ou seja, como resultado de uma saudável desconfiança em relação ao narrador, devemos ser capazes de reelaborar o enredo, e reconstruir outro diferente daquele que Aires nos conta. Fazendo isso, esse enredo se torna muito mais poderoso e significativo, como visão da realidade social e histórica, do que o idílio que alguns críticos consideraram um sintoma da reconciliação de Machado com a vida." (GLEDSON, John. Op. cit., p. 229).

finalidade, obedecendo à sua agenda pessoal; também ele é imaginativo, digressivo, manipulador e monopoliza o discurso; também ele dá voz a um gênero, uma raça, uma classe particulares; e também ele está comprometido com uma representação específica de si mesmo e daqueles que o cercam. Desconstruindo a sua retórica – ou, ao menos, pondo a sua retórica sob suspeita –, é possível, praticamente, reconstruir uma nova trama. [28]

Sob essa óptica, seria menos a "*trama machadiana*", e mais o discurso do narrador Aires que poria "*em suspenso, e sob suspeita*" a "fidelidade, a esperança, a transparência, a honestidade, a clareza, o amor". Conforme observado, é Aires quem sugere a relação entre o nome de Fidélia e o drama lírico de Beethoven, ensejando, assim, um cotejo entre a jovem viúva e a personagem da ópera, cotejo do qual a virtude de Fidélia sai inevitavelmente diminuída, à sombra da incansável Leonora; e é ele, também, quem transforma em ponto de honra, por meio da aposta com mana Rita, a manutenção do estado da viúva Noronha, algo com que a própria Fidélia jamais se comprometera. Aires, como narrador, induz o leitor a perscrutar o desejo de Fidélia, que prima pelo recato – como, aliás, Tristão –, enquanto é ele, Aires, como personagem, quem deseja constantemente, e uma leitura do romance atenta à dimensão do desejo facilmente deitaria por terra a máscara de urbanidade do diplomata e deixaria ver o homem de carne e osso, que luta incessantemente para sublimar o próprio erotismo.

Aires afere o respeito de Fidélia à memória de Noronha pelos cuidados que a viúva dedica à sepultura do marido e destila seu veneno, especulando se ela continuará com tais cuidados, casada com Tristão;[29] enquanto é ele, Aires, quem deixou abandonada a sepultura da mulher, em Viena (vale lembrar que Fidélia se deu ao trabalho de mandar trasladar o corpo de Eduardo de Lisboa para o Rio de Janeiro, a fim de tê-lo perto de si, operação a que jamais se dedicou Aires, a despeito da facilidade que o cargo lhe propor-

---

28. Monteiro também reconhece certo traço comum aos narradores machadianos de 1900 e 1908: "Poderíamos talvez dizer que, de Bentinho a Aires, os narradores são apostadores um pouco obcecados, e a narrativa é uma sorte de aposta contra o errático e o incognoscível que nos cerca. Mas uma das diferenças importantes entre o *Dom Casmurro* e o *Memorial de Aires* é o tom. Aires, afinal, não parece buscar o convencimento, ou o autoconvencimento. A fidelidade é o tema em questão, não a matéria-prima de um pré-julgamento, como na história de Capitu" (MONTEIRO, Pedro Meira. "O futuro abolido: anotações sobre o tempo no *Memorial de Aires*", cit., p. 50). A partir de uma leitura *cum grano salis* da reflexão do crítico, procura-se aqui demonstrar que "Aires, afinal, não *parece* buscar o convencimento, ou o autoconvencimento" – apenas não *parece*; porque, de fato, o busca.

29. *Memorial de Aires*, 30 jun. 1889.

cionaria). Aires, logo que conhece Tristão, nota no rapaz "muita compostura e alguma dissimulação",[30] e, não sem uma nota de julgamento de caráter, conjectura, repetidas vezes, sobre o quanto o "filho postiço" haveria omitido aos Aguiares acerca de seus planos; enquanto é ele, Aires, quem confessa frequentemente dissimular seu tédio e sua curiosidade e que louva a própria habilidade de calar. Por fim, Aires também põe em xeque a (por falta de melhor expressão) fidelidade filial de Tristão e Fidélia, quando estes seguem para Lisboa, supostamente abandonando os Aguiares; enquanto é ele quem, constrangido, recua pé ante pé, quando, "ao fundo, à entrada do saguão, [dá] com os dois velhos sentados, olhando um para o outro".[31] Uma a uma, todas as faltas que Aires aponta em Tristão e Fidélia, é nele mesmo que se encontram. Quando diz que "esta Fidélia foge a alguma coisa, se não foge a si mesma", é de si mesmo que Aires fala, e talvez seja para fugir de si mesmo que ele transforma Tristão, Fidélia, Aguiar e Carmo nos protagonistas de uma narrativa que tem lugar, entre todos os lugares possíveis, no seu diário íntimo.

Cabe aqui um segundo alerta metodológico, desta vez feito por Marta de Senna. Em sua leitura do *Dom Casmurro*, a pesquisadora conclui que "o narrador cita repetidamente *Otelo*; o autor nos convida a pensar em *Hamlet*". As reiteradas evocações do *Otelo* seriam "pistas falsas" e fariam parte das "estratégias de embuste" de um narrador ardiloso, por meio das quais ele procuraria convencer o leitor da culpa de Capitu. A articulação deste alerta ao primeiro, o de Gledson – de que é necessário tratar o narrador do *Memorial de Aires* como o do *Dom Casmurro* –, tem como resultado a desconfiança de que também *Tristan* e *Fidelio* sejam pistas falsas, plantadas por um narrador tão inteligente quanto manipulador. Levando às últimas consequências essa proposta de leitura e parafraseando Senna, pode-se dizer: no *Memorial de Aires*, o narrador cita repetidamente *Tristan* e *Fidelio*; o autor nos convida a pensar em *Lohengrin e Tannhäuser*. Se aquelas óperas são requisitadas pelo narrador e fornecem as lentes pelas quais ele enxerga e dá a ver Tristão e Fidélia, estas subjazem à própria constituição do narrador.

Os diálogos intertextuais presentes no *Memorial de Aires* revelam-se sempre mais complexos, quando se tem em mente que o diplomata Marcondes Aires teve acesso em primeira mão a uma série de obras às quais o funcionário Machado de Assis teve acesso apenas em segunda mão. Caso evidente é o do *Tristan*, que o escritor pode conhecer por meio de artigos de jornal, de resenhas em revistas, de conversas com

30. *Memorial de Aires*, 22 set. 1888.

31. *Memorial de Aires*, sem data (última entrada).

amigos, de partituras e de adaptações, ao passo que a personagem pode tê-lo aplaudido "até romperem as luvas",[32] nas melhores casas de ópera da Europa. O *Fidelio*, embora fosse bastante conhecido pelo público fluminense oitocentista, também não fazia parte do repertório das companhias líricas do Rio de Janeiro do Segundo Reinado; já na Europa, era um título recorrente na programação das principais casas de ópera.[33] Ora, a ópera é uma arte performática, que existe apenas no espaço e pelo tempo em que está sendo executada; faz mais sentido, portanto, que Aires tenha com esses dois títulos a intimidade necessária para mobilizá-los em seu discurso, do que Machado os utilize como matéria-prima para sua criação. Por outro lado, Machado teve oportunidade de assistir a *Lohengrin* e *Tannhäuser*, de ter a experiência desses dois títulos como óperas, e não como notícias de óperas; enfim, de estabelecer uma relação de fruição e diálogo com essas obras de arte.

A ação tanto do *Tannhäuser* quanto do *Lohengrin* ocorre na Alta Idade Média, na Turíngia e na Antuérpia, respectivamente, e tem como pano de fundo as Cruzadas. A primeira estreou em Dresden, em 1845, e conta a história do cavaleiro-trovador Heinrich, o Tannhäuser, que em meio às suas andanças e aventuras acaba docemente aprisionado no refúgio de Vênus, no interior do monte Wartburg. Apesar dos encantos da deusa, depois de um ano Heinrich anseia por retornar ao convívio dos mortais; clama pela Virgem Maria e vê-se subitamente transportado para o exterior desolado do monte. Segue um grupo que retorna de uma caça e vai dar no castelo do landgrave da Turíngia, onde em tempos passados ele próprio vencera diversos torneios de trovadores e onde vive Elisabeth, a sobrinha do landgrave, por quem era (e descobre ainda ser) apaixonado. Animado pela presença de Heinrich, o anfitrião oferece a mão da sobri-

---

32. A expressão é utilizada pelo narrador machadiano no capítulo II de *A mão e a luva*.

33. Não há registro, na imprensa fluminense, de montagens integrais do *Fidelio* no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1840 e 1880. Passagens sinfônicas e árias isoladas da ópera de Beethoven eram comuns em concertos e em récitas "de programa", ou seja, em que eram oferecidos ao público trechos de diversas óperas, em vez de uma ópera única e íntegra. A razão para isso é que tanto as companhias líricas que visitavam a cidade quanto o público fluminense davam preferência aos repertórios italiano e francês, ou então a novidades do repertório alemão, e o *Fidelio* não se encaixava em qualquer dessas categorias. Quanto ao circuito europeu, basta que se leia o seguinte trecho do artigo "A música na Alemanha, II", de Artur Napoleão e Leopoldo Miguez: "Em seis meses, nos principais teatros de Viena, Dresden, Berlim e Munique, vinte e cinco ou trinta obras diversas se sucedem, produções de todas as épocas e todas as escolas" (*Revista Musical e de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 19, 10 maio 1879, p. 6).

nha como prêmio do torneio que está por se iniciar: um a um, os demais trovadores entoam louvores ao amor virtuoso e à beleza de Elisabeth; no entanto, chegada a vez de Heinrich, a lembrança do convívio com a deusa pagã o domina, e ele compõe, lascivo, uma ode ao prazer fugaz. Todos no salão ficam horrorizados, e os demais cavaleiros fazem gesto de bater-se com o Tannhäuser, quando Elisabeth interpõe-se e pede que ele seja desculpado; arrependido e humilhado, Heinrich, com a anuência do landgrave, parte em peregrinação a Roma, em busca do perdão do papa. Durante toda a ausência de Heinrich, Elisabeth ora pela sua absolvição; contudo, quando ele retorna, é com a notícia de que o papa rejeitou seu pedido, vaticinando que os seus pecados seriam redimidos apenas quando de seu bastão de peregrino brotassem flores; Heinrich deixa o castelo, decidido a entregar-se definitivamente a Vênus, quando vê sair desse mesmo lugar um cortejo fúnebre, trazendo o corpo exânime de Elisabeth; o cavaleiro-trovador cai aos pés da amada e expira; nesse momento, os peregrinos erguem seus bastões, de onde começam a brotar flores, sinal divino de que seus pecados haviam sido redimidos pelo sacrifício de Elisabeth.

A segunda ópera mencionada estreou em Weimar, em 1850, e sua ação tem início quando o rei Henrique I, da Alemanha, chega à Antuérpia, a fim de reunir homens, para fazer frente às investidas húngaras sobre o seu território. Contudo, o rei tem primeiro de arbitrar uma disputa interna do ducado de Brabante: morto o duque, seu filho e herdeiro, Godfrey, desaparece misteriosamente na floresta, e a irmã dele, Elsa, próxima na linha de sucessão, é acusada de tê-lo assassinado; por isso, o conde Frederico de Telramund, apoiado por sua mulher, Ortrud, filha do príncipe de Friesland, reivindica o trono. O rei determina que a questão seja resolvida por meio de um combate corpo a corpo, desde que algum cavaleiro se voluntarie para defender a honra de Elsa; ninguém se apresenta, embora Elsa declare ter tido uma visão, em que um cavaleiro prateado surgia para defendê-la. No último instante, antes de o rei declará-la culpada, por não haver quem a defenda, desponta no rio um barco puxado por um cisne, trazendo um cavaleiro de armadura reluzente. O cavaleiro declara-se disposto a defender a donzela, desde que ela aceite casar-se com ele e que nunca lhe pergunte seu nome e origem, porque, caso ela o faça, ele será obrigado a partir definitivamente. Elsa aceita essas condições, o cavaleiro vence o combate, e os dois tornam-se duquesa e duque de Brabante. A insidiosa Ortrud, contudo, mantém-se próxima a Elsa e começa a inculcar, na moça, dúvidas a respeito do seu misterioso defensor; com o tempo, a jovem acaba não resistindo à curiosidade e faz a ele a pergunta interdita. O herói revela, então, ser Lohengrin, filho de Parsifal, guardião do Santo Graal, e que vem do castelo de Montsalvat, onde seu pai é rei, e ele,

cavaleiro; em razão de um voto de humildade, os cavaleiros do Graal devem manter-se anônimos, e, uma vez revelada sua identidade em determinado lugar, é preciso que eles o deixem. Quando Lohengrin está prestes a partir, Ortrud confessa que enfeitiçou Godfrey e o transformou em um cisne, o mesmo que está atado ao barco do cavaleiro; Lohengrin usa seus poderes para desfazer o feitiço, e uma pomba desce dos céus à frente de outro barco, para levá-lo embora, ao mesmo tempo que Elsa expira nos braços do irmão devolvido à forma humana.

Lohengrin e Tannhäuser são cavaleiros errantes, enviados em ministério aos quatro cantos da Cristandade: Lohengrin pertence à ordem do Santo Graal e tem como tarefa defender donzelas injustamente acusadas; já quanto ao Tannhäuser, não se sabe a que ordem ele pertence, nem se pertence a alguma, porém é um cavaleiro, bateu-se em armas por seu suserano, perdeu-se em terras distantes e, por fim, tomou o hábito de peregrino, indo a Roma cumprir penitência. No centro do enredo das duas óperas está a viagem – e a busca por um porto seguro, simbolizado pela amada. Lohengrin e Tannhäuser dariam fim às suas errâncias e descansariam seus corpos no regaço de Elsa e Elisabeth, não fossem as intromissões de Ortrud e Vênus – ambas, note-se, figuras pagãs, representantes de uma ordem arcaica. Não é, igualmente, do retorno de uma longa jornada e da esperança de encontrar abrigo nos braços de uma companheira que trata o último romance de Machado de Assis? Se o repertório lírico contribuiu para a composição do narrador-personagem de *Memorial de Aires* – o diplomata aposentado, cansado de tanta viagem, espécie de cruzado moderno, de trovador da intimidade, melancólico e enamorado –, foi antes por meio de *Tannhäuser* e de *Lohengrin* do que de qualquer outra ópera.

Assinale-se que o núcleo dramático do *Tannhäuser* é o episódio do torneio dos trovadores, conforme indica o título completo da ópera: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* [Tannhäuser e o torneio de trovadores de Wartburg]. Ao fazer os cantores de sua ópera representarem os cantores do torneio, Wagner instala a metalinguagem no coração da ópera; salvo engano, a única outra ocasião em que faria algo semelhante seria em *Die Meistersinger von Nürnberg*. O episódio do torneio, além de chamar atenção para a fatura da representação – ao duplicá-la, internamente –, explicita a sua motivação: os cantores cantam porque aquele que for eleito o melhor cantor terá como prêmio a mão de Elisabeth. As analogias com o *Memorial* são evidentes: também ele expõe a fatura e a motivação da escrita do conselheiro. Quanto à fatura, se desde o início da década de 1880 a ficção machadiana demonstra alto grau de autoconsciência narrativa, no *Memorial* ela exibe, igualmente, uma profunda autoconsciência escritural, dado

que o livro de 1908 possui um narrador que não apenas controla o processo narrativo, como também comanda a situação escritural, reencenando-a à perfeição, por meio da forma "diário" – que Antonio Candido descreve como uma "técnica progressiva", por meio da qual, "disfarçando a onisciência do romancista, o narrador ignora em teoria o que se passará na entrada seguinte".[34] Quanto à motivação, o que leva o conselheiro a escrever é o mesmo que leva os trovadores do *Tannhäuser* a cantar: o desejo. Repisando o que diz Monteiro, cumpre observar que, no *Memorial*,

> como em outros momentos da narrativa machadiana, a escrita é a compensação da impossibilidade de realização do narrador. O foco narrativo se estabelece a partir de uma incapacidade. No caso do conselheiro Aires, a *aposta* é a realização compensatória do desejo que ele sente pela viúva, desde o início. Já a narrativa mesma é a posta em cena daquele desejo, como se a ficção servisse a compensar uma perda, que é a perda do objeto querido.[35]

À sensualidade de Tannhäuser opõe-se a espiritualidade de Lohengrin: um dedica versos obscenos àquela cuja mão almeja, o outro tem como missão salvar donzelas inocentes; um possui a experiência do prazer terreno, ganha com Vênus em Wartburg, o outro tem o conhecimento do êxtase divino, aprendido com o Graal em Montsalvat; um é assombrado pelo fantasma da perdição, o outro, pela fantasia da salvação. Aires combina-os ambos, vestindo a máscara de Lohengrin por sobre a face de Tannhäuser: exteriormente, é um senhor cortês, já despido de toda libido e de toda vaidade; interiormente, é um homem atormentado, que luta para sofrear seus desejos e mal disfarça sua imodéstia.[36]

Cumpre retornar, agora, à proposição seminal, feita por Antonio Candido, da forma "diário", no *Memorial de Aires*, como uma "técnica progressiva". Por meio dela, é como se o leitor pudesse flagrar o autor (do diário, bem entendido) no ato da escrita,

---

34. CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 27.
35. MONTEIRO, Pedro Meira. "*Oui, mais il faut parier*: fidelidade e dúvida no *Memorial de Aires*", cit., p. 313.
36. A bem da verdade, o dilema entre o carnal e o espiritual encontra-se já no interior da trama do *Tannhäuser*. Lawrence Kramer considera esse embate interno da personagem o eixo central da ópera (KRAMER, Lawrence. "Wagner's Gold Standard: *Tannhäuser* and the General Equivalent". *Cambridge Opera Journal*, 21.2, New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 142-3). A celebração de uma redenção impossível também não é algo estranho ao leitor do *Memorial de Aires*, conforme apontam, enfática e insistentemente, os ensaios de Pedro Meira Monteiro sobre o romance.

como se pudesse ler por sobre os seus ombros, enquanto ele escreve; em outras palavras, como se assistisse à sua performance escritural. A forma "diário" é performativa por natureza: nela, a progressão temporal ocorre antes no plano da narração do que no da narrativa; antes na enunciação do discurso, do que no discurso enunciado. Essa ênfase no presente, renovado a cada entrada do *Memorial*, tem como efeito o enfraquecimento do eixo paradigmático e o fortalecimento do eixo sintagmático, aproximando o romance das artes que se desenvolvem eminentemente no tempo, em oposição àquelas que se desenvolvem principalmente no espaço – mais distante da pintura, mais perto da música. Assim, já na escolha pela forma diário, antes mesmo do estabelecimento dos diálogos intertextuais, revela-se a ascendência da música sobre a composição do último romance de Machado de Assis.

Outro traço que acerca o *Memorial de Aires* do registro musical é o esgarçamento do seu enredo, apontado desde as primeiras críticas do romance. Barreto Filho, na década de 1960, resume a percepção a respeito da obra predominante ao longo do século XX: "O livro já não tem mais enredo, é uma pura música interior fluindo velada de sua saudade e de seu espírito e deixando que a bondade e a simpatia humana se desenvolvam francamente".[37] Já no século XXI, e desde uma perspectiva histórica, Hans Ulrich Gumbrecht enxerga na última narrativa do Bruxo do Cosme Velho uma "modernidade flaubertiana": "Neste ponto, o autor ficcional de *Memorial de Aires* encontra-se com o verdadeiro escritor Flaubert, que, na sua correspondência com a amada, cunhou a famosa expressão 'um livro sobre nada' – um livro que não dependeria nem de intriga, nem sequer de referência com a realidade".[38] Monteiro, por sua vez, sublinha que a "força narrativa de Machado de Assis ganha muito quando atentamos para a maneira como seus *referentes* – as coisas de que se fala – são diluídos numa espécie de horizonte borrado".[39] Para esse autor, tal diluição não seria sinal de um abrandamento do espírito inquiridor e corrosivo do escritor, nem de um arrefecimento da sua força criativa, e sim de uma ruptura com o paradigma da representação:

---

37. BARRETO FILHO, José. "O romancista". In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 3 vols. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, vol. 1, p. 111.

38. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014, p. 113.

39. MONTEIRO, Pedro Meira. "O outono da escrita: as últimas páginas de Machado de Assis e a promessa não cumprida do Brasil", cit., p. 227.

> O referente da escrita, como o referente do desejo do narrador, se esvai a cada momento em que o escritor crê acercar-se dele. Portanto, a representação não se sustenta mais na fidelidade a um mundo exterior ao próprio ato de escrever. Ao contrário, é pela escrita que eu me aproximo do objeto, embora o que eu escreva não sirva senão como rastro, ou o testemunho de um desejo irrealizado de aproximação a que a ficção dá forma. O resultado do que se escreve é fiel, portanto, tão somente ao narrador, cuja voz recompõe um mundo que é, ao fim, apenas uma construção compensatória, isto é, nem mais nem menos que a própria escrita.[40]
>
> O que a ópera – ou a contraópera que é a narrativa machadiana – pode revelar é, justamente, a crise da referência. Deslanchada a obra, não há mais matéria de representação, neste momento em que a literatura revela-se não como documento, mas como acontecimento.[41]

Quanto mais a obra literária se volta sobre os seus próprios referentes internos, em detrimento dos externos, quanto mais ela se afasta de um regime representacional, mais se aproxima da abstração; mais se aproxima, portanto, da música, considerada na estética clássica a mais nobre entre as artes, justamente porque a menos motivada, a menos dependente de qualquer elemento exterior a ela mesma.

Não por acaso, Gumbrecht conclui sua leitura do *Memorial* retomando um conceito que desenvolve em outro texto, de caráter eminentemente teórico, a partir de uma passagem de Heidegger. Trata-se do conceito de *Stimmung*, cujo significado é o de "atmosfera", ou "afinação" (a raiz de *Stimmung* é *Stimme*, "voz"), e que diz respeito a um conjunto de informações estéticas que evocam e recriam determinada sensação, determinado clima – que pode ser historicamente localizado (a decadência *fin-de-siècle*, na *Morte em Veneza* de Thomas Mann, por exemplo) ou não ("medo", "raiva", "esperança", "alegria", "entusiasmo", "serenidade", "tédio"). Gumbrecht intitula o artigo em que desenvolve o conceito de *Stimmung* de "Reading for the Stimmung?" [Lendo pela afinação?], em claro contraponto ao célebre ensaio de Peter Brooks, "Reading for the Plot" [Lendo pelo enredo], propondo, assim, em relação às narrativas nas quais o enredo já não é o elemento central, uma leitura das sensações evocadas, do clima recriado – ou, dito de outra forma, uma escuta da afinação, quando o que importa já não é a melodia, uma contemplação da paisagem sonora, quando o horizonte visível é puro esfumado.

---

40. Idem. "*Oui, mais il faut parier*: fidelidade e dúvida no *Memorial de Aires*", cit., p. 314.
41. Idem. "O futuro abolido: anotações sobre o tempo no *Memorial de Aires*", cit., p. 50.

Ainda que haja interesse no *plot* do *Memorial de Aires*, é no seu *Stimmung* que reside a sua maior riqueza, o seu lirismo melancólico, o mesmo que emana do *Tannhäuser* e, em menor grau, do *Lohengrin*. Ainda que haja pontos de contato entre os enredos do romance machadiano e da ópera wagneriana – conforme se buscou demonstrar aqui –, é principalmente por meio da afinação comum, da atmosfera semelhante, que essas obras se irmanam. Foi, portanto, resgatando sua memória musical e sobrepondo a sensação ao sentido – ou, dito de outro modo, compondo a música, antes do drama –, que Machado de Assis estabeleceu o diálogo mais fino entre a literatura e as demais artes de que se tem notícia em sua obra, no seu romance derradeiro.

Marcelo da Rocha Lima Diego é doutor em Espanhol e Português pela Universidade de Princeton.

Considerações sobre infância/velhice, memória/linguagem, a partir do conto "Nenhum, nenhuma", de João Guimarães Rosa

Maria Schtine Viana

RESUMO: Por meio deste ensaio, pretende-se realizar um exercício de leitura do conto "Nenhum, nenhuma", de João Guimarães Rosa, para verificar em que medida a memória é utilizada não apenas para recuperar um episódio específico ocorrido no passado, mas, sobretudo, para assinalar a importância do papel da reminiscência como elemento deflagrador da inspiração. Tendo em vista uma estrutura circular, em que infância e linguagem parecem remeter uma à outra, cabe também investigar a relação entre velhice/infância na constituição dessa estória.

PALAVRAS-CHAVE: Infância; velhice; memória; linguagem; inspiração.

ABSTRACT: *Through this reading of "None, None", a tale by João Guimarães Rosa, we intend to verify the extent of memory as not only something that recovers a specific episode but, above all, something that reveals the importance of reminiscence as the trigger of inspiration. In view of the circular structure, where childhood and language seem to refer to each other, it is also necessary to investigate the relation between old age/childhood in the constitution of this story.*

KEYWORDS: *Childhood; old age; memory; language.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.145978

PREÂMBULO

Se, para os gregos, o estudo da retórica pressupunha um método de educação no qual a dialética era, a um só tempo, pesquisa do ser em si e união amorosa da alma no aprender e no ensinar, a verdadeira arte da persuasão retórica, por sua vez, seria a capacidade de guiar a alma na busca da virtude, do bem e da verdade. Se o contato possível com a ideia genuína se daria por meio da reminiscência das verdades, contempladas durante o cortejo divino, recordar-se dessas verdades existentes nesse espaço supraceleste não seria possível para muitos, pois somente alguns seres teriam o dom da reminiscência.

Os dois discursos proferidos por Sócrates em *Fedro* – ainda que no primeiro afirmasse que não se deveriam conceder favores a quem se ama – têm como tema central o amor, uma espécie de loucura provocada por um impulso divino que ajudaria a alma a se aproximar do Belo. Na acepção platônica, divina também é a inspiração, que pode ser organizada em quatro categorias: a inspiração que levaria ao transe poético, advinda de Apolo; a mística, que provocaria a catarse, propiciada por Dionísio; a poética, concedida pelas Musas; e aquela que deflagra o delírio amoroso, atribuída a Afrodite e Eros.[1] Considerada por Sócrates nesse diálogo como forma de inspiração excelente, esta última fora usada como modelo para ensinar sobre o bem falar e escrever.

Em *Fedro*, Platão, tomando as impressões do rei Tamos sobre a invenção do deus Theuth, afirma que a escrita tornaria as almas mais esquecidas, pois os homens passariam a confiar em caracteres externos, em vez de tomarem como verdade o que, graças ao próprio empenho, vem de dentro.[2] Logo, a escrita seria uma espécie de auxiliar para a recordação. Mas suprimiria a reminiscência,[3] não sendo, portanto, um bom remédio

---

1. PLATÃO. *Fedro*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 99.
2. Idem, p. 120.
3. Em *Filebo*, Sócrates defende a ideia de que, quando a alma recebesse alguma impressão juntamente com o corpo e, depois sozinha por si mesma, conseguisse recuperá-la tanto quanto possível, essa sensação receberia o nome de *reminiscência*. "A memória, em consonância com as sensações que dizem respeito àquelas ocorrências, é como se escrevesse, por assim dizer, discurso na alma; e quando o sentimento da ocorrência escreve certo, então se forma em nós opinião verdadeira da qual também decorrem discursos verdadeiros, porém quando o escrevente que temos dentro de nós escreve errado, produz-se precisamente o contrário da verdade." Portanto, nesse diálogo, Sócrates concebe o livro como a alma e, por conseguinte, a memória como uma espécie de escriba que grafa algo na alma. PLATÃO. *Filebo*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.

para a memória. Nesse diálogo platônico, o livro aparece explicitamente na forma do rolo de papiro, em que está registrado o discurso de Lísias, lido por Fedro. Mas Sócrates reitera que, tanto para o bem falar como para o bem escrever, é imprescindível o uso das Verdades, provenientes das reminiscências que a alma imortal carrega, desde que tenha podido contemplar o Belo no espaço supracelestial. Portanto, para conhecer bem a verdade de cada coisa e não seguir apenas a opinião alheia, como seria o caso das almas não agraciadas com o dom da reminiscência, seria preciso deixar-se guiar pela loucura criativa e amorosa, pois é por esse estado de "reminiscência do Belo que se enche a alma de alegria".[4]

Mas qual seria o papel da inspiração e da reminiscência no conto "Nenhum, nenhuma", de João Guimarães Rosa? Em uma estrutura circular, em que infância e linguagem parecem remeter uma à outra, pode-se arriscar dizer que nesse conto a infância age sobre a linguagem, constituindo-a de maneira peculiar, sendo essas misteriosas experiências possíveis devido ao fato de todo ser humano ter tido uma infância? Essas questões serão tangenciadas nas páginas seguintes.

I

Começo estas reflexões compartilhando a constatação de que a oitava posição do conto "Nenhum, nenhuma" entre as 21 narrativas da coletânea *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, que veio a lume em 1962, por certo não é casual. Basta lembrar que o escritor que usava com regularidade o símbolo do infinito (∞), presente tanto nas imagens encomendadas ao artista Luís Jardim para ilustrar as vinhetas do sumário do livro supracitado, como no fechamento de sua obra mais conhecida e estudada, *Grande Sertão: Veredas*.

Os eventos desse conto, escolhido para este exercício de pensamento, ocorrem em uma casa, localizada à beira da mata de algum rio. Ali, por meio da memória, adentra um menino no primeiro aposento, o escritório. O infante, que ainda não sabe ler, em um ato sinestésico, "relê" numa revista o cheiro colorido das imagens. É por intermédio da Moça, filha do homem "já entrado em anos" e dono da casa, que nos é dada a conhecer a data, 1914, que "sempre a voz da Moça retificava".[5]

4. Idem, p. 68.
5. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1962] 2005, p. 94.

Se as datas não costumam ser recorrentes nas narrativas rosianas, deve-se considerar a importância dessa marca temporal, pois em julho daquele ano deflagrou-se a Primeira Guerra Mundial. Cabe lembrar que, de acordo com Walter Benjamin, as experiências entraram em crise justamente depois dessa guerra, pois "[…] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras".[6] Todavia, João Guimarães Rosa, que, aliás, exerceu funções de diplomata na Alemanha nessa época, constrói estórias em que os narradores imperam, e o tempo é apreendido e recomposto como direção e sentido da experiência.

No conto "Nenhum, nenhuma", um Menino observa o encontro entre o Moço e a Moça. Por certo estão apaixonados, mas uma tensão suspende a narrativa. O Moço está ali, ansioso, em busca de uma resposta; pressupõe-se que espera receber um "sim" da Moça. No entanto, trechos de conversas lembrados pelo Menino – que, se recordar, "ganhará calma", mas para consegui-la é preciso religar-se, "adivinhar o verdadeiro" (p. 94) – revelam que há um impedimento. Não a morte do pai dela, condenado por alguma doença fatal, ou da velhinha Nenha, de quem ela cuidava, mas da morte deles mesmos, da Moça e do Moço. Ela quer ser lembrada no "para sempre", deste e de outro tempo. Então, o que a jovem requisita não é a certeza do amor. O que ela deseja é não ser esquecida no jamais. Seria possível? O Moço não está certo de que pode responder a essa demanda e parte na companhia do Menino. Temos, assim, a história aparente: a impossibilidade de um final feliz entre dois jovens amorosos devido ao não querer da Moça, que deseja mais do que o Moço pode ou quer oferecer.[7]

Mas se mesmo um menino sabe que "às vezes é preciso desconfiar do estreito caminhozinho por onde a gente tem de ir" (p. 95), vê-se que será necessário (re)ler outras camadas do conto.

Doravante se indicarão, entre parênteses, as páginas do conto estudado.

6. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 115.

7. Cabe apontar o conto "Arroio-das-Antas", que figura em *Tutameia*, protagonizado por Drizilda. Depois de ter o marido assassinado por seu irmão, a jovem vai parar em uma fazenda nos rincões do sertão, onde só restavam velhos. É acolhida e cuidada por sobejas velhinhas, que rezavam pela boa sorte da protegida. Entretanto, diferente do desfecho de "Nenhum, nenhuma", o Moço, que certo dia por lá aparece, recebe um "sim" como resposta. Essa narrativa é coroada com um final feliz, nos moldes de um conto maravilhoso: "Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida" (ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 41).

II

O vagaroso movimento da Moça, escondido nas dobras da memória do Menino, pode guiar o leitor que se habilite a fazer várias leituras. É preciso, como adverte Lyotard, ler devagar, pois "a escrita e a leitura são vagarosas, avançam para trás, na direção da coisa desconhecida 'no interior'".[8]

Acompanhando o olhar do Menino, entra-se novamente na casa, primeiro no escritório. Avista-se a mesa grande, de madeira vermelha, cheirosa, vislumbram-se o homem "entrado em anos" e o Menino a folhear a revista. Logo alguém mais entrará ali: a Moça, bela, alta, a alvura da pele ainda mais realçada pelo preto vestido. Sua presença é associada a um sentimento de paz, ou melhor, ao "que está por trás da palavra 'paz'" (p. 94). O narrador continua a lutar com a memória, insiste em querer saber o motivo de o Menino ter ido parar naquela casa, sem pessoas da sua família, e, talvez, só porque tivera de permanecer por mais tempo ali, deixaram-no ver o que, como um segredo, em certo quarto se guardava.

É evidente o susto do infante ao avistar pela primeira vez Nenha, que "Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável" (p. 95).[9] Entretanto, é imperativo que o leitor atento reconheça nela os atributos de um recém-nascido: pequenina conforme uma criança, não caminhava nem ficava de pé. De onde procedia Nenha?

Dela, está claro, ninguém mais sabe o nome, tampouco a origem. Vinha através de gerações, consoante as próprias estórias contadas e recontadas pelos narradores. O conhecimento sobre a origem de Nenha teria morrido com as mulheres de "roca e fuso"? Ou está o narrador sinalizando que as experiências não poderiam mais ser narráveis depois de 1914? Os adventos da História seriam mesmo um impedimento para a sobrevivência das estórias?

8. LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990, p. 10.

9. A relação entre infância/velhice é recorrente em outras obras de Guimarães Rosa. Basta lembrar as narrativas do ciclo *Corpo de baile*. Ali a presença das personagens Miguilim e Manuelzão, protagonistas das duas primeiras estórias, já evidencia o binômio infância/velhice. Esse aspecto é verificável também no encontro entre o boiadeiro Lélio e a velha Lina. Quando avistada pela primeira vez por Lélio, dona Rosalina parece-lhe ser uma mocinha. Papel relevante tem ainda o menino Joãozezim, um dos mensageiros do "Recado do morro", ao dar ouvidos à conversa do velho Catraz. Em "Buriti", os jogos de sedução entre Lalinha e Iô Liodoro também remetem ao binômio juventude/velhice; bem como a relação entre Grivo e Cara-de-Bronze.

É a necessidade de estabelecer contato com as remotas lembranças de infância, buscadas nos rastros de acontecimentos que exigem um trabalho de reelaboração, que impera na tessitura desse conto, e não um narrador, tão presente fisicamente em outras narrativas de Rosa. Conforme bem aponta Rowland, em muitas narrativas rosianas "o lugar da história, o lugar do conto, é ainda o corpo do narrador, que resiste e se impõe, ao mesmo tempo que instaura uma 'verdadeira parte' que dele não se pode desprender".[10]

O primeiro encontro do Menino com Nenha, resguardada em seu quarto, deflagra uma longa tentativa de recordação e um trabalho de associação de ideias, que lembra a livre associação, proposta por Freud e retomada por Lyotard. Recurso que se pode constatar no trecho seguinte:

> *Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo remembrar*, da chuva que caía, da planta que crescia, *retrocedidamente, por espaço*, os castiçais, baús, arcas, canastras, *na tenebrosidade, a gris pantalha*, o oratório, registros de santos, *como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar*, os cheiros *nunca mais respirados, suspensas florestas*, o porta-retratos de cristal, *floresta e olhos, ilhas que se brancas*, as vozes das pessoas, *extrair e reter, revolver em mim, trazer a foco* as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada; *talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram*: o comprido espeto de ferro, na mão da preta, o batedor de chocolate, de jacarandá, na prateleira com alguidares, pichorras, canecas de estanho (ROSA, 2005, pp. 95-6).[11]

Assustado, o Menino foge para a cozinha da casa, de onde é buscado pela Moça e pelo Moço.

Benedito Nunes apresenta Nenha como se fosse "O espectro da morte interposto entre ela [a Moça] e o Moço que a ama".[12] Todavia, fica claro no próprio conto que

---

10. ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 106.

11. João Guimarães Rosa em carta destinada a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, insiste para a importância de destacar as palavras por ele assinaladas nesse conto: "No conto 'NENHUM, NENHUMA', é necessário sublinhar, ou pôr em grifo, as partes que sublinhei com lápis verde. Isto é indispensável, importantíssimo. Aquelas passagens, entremeadas, correspondem a outro plano: representam o esforço do narrador, em solilóquio, tentando recapturar a lembrança do que se passou em sua infância. Tá?". ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason* (1958-1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ABL; Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 304.

12. NUNES, Benedito. "O amor na obra de Guimarães Rosa". In: *A Rosa o que é de Rosa: literatura e*

a velhinha não era assombração, nem a morte, tampouco estava morta: "Antes era a vida. Ali num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava" (p. 96).

III

De acordo com Derrida, "Um texto só é um texto se ele se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. [...] A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano".[13] Então, podemos ensaiar outra possibilidade de leitura: seria Nenha uma espécie de guardiã da palavra sentida antes de ser escrita? Além de podermos ler a palavra Nenha como uma explícita redução do pronome indefinido nenhuma, que aparece no título, a palavra lembra um balbucio que antecede a capacidade de articulação da fala pela criança. A velhinha descende de uma tradição de mulheres de "roca e fuso". Para Benjamin, um dos contextos que favoreciam a aquisição e a transmissão de narrativas orais era justamente o universo arcaico dos tecelões: "Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo".[14] No entanto, paradoxalmente, Nenha quase já não falava. Em "Nenhum, nenhuma" o tear, que metaforiza a rede aberta da tradição oral, não é recuperado pela palavra falada, mas pelas lembranças, que, por sua vez, tomam forma na escrita.

Se para Agamben, "[...] a instância de discurso é desde o início confiada à memória, mas de tal modo que memorável é a própria inapreensibilidade da instância de discurso enquanto tal (e não simplesmente uma instância de discurso historicamente e espacialmente determinada), que funda assim a possibilidade de uma infinita repetição",[15] pode-se inferir que Nenha era a palavra que esperava tornar-se vida por meio do escrito, pois com seu esquecimento se perderiam os conhecimentos de uma tradição de narradores.

Sabe-se que, por meio de sua escrita, João Guimarães Rosa conduz o leitor a refletir sobre a palavra, até conseguir extrair dela outro entendimento, e não apenas a

----

filosofia em Guimarães Rosa. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013, p. 63.

13. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 7.

14. BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 115.

15. AGAMBEN, Giorgio. "Sétimo dia". In: *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, pp. 586-7.

compreensão do enredo da história que está a ser contada.[16] É certo que, em "Nenhum, nenhuma", um narrador adulto busca nas reminiscências de um passado remoto as evidências de um encontro entre dois jovens apaixonados, e aborda a impossibilidade de realização desse amor. Todavia, podemos também inferir que nessa estória a infância não é apenas a marca de uma fase inicial da vida humana; poderia a memória recuperar um tempo imemorial? Dito de outra forma, haveria no projeto rosiano esse desejo, já que, de acordo com Agamben, "O imemorial, que se precipita de memória em memória sem nunca chegar à recordação, é verdadeiramente inesquecível. Esse esquecimento inesquecível é a linguagem, é a palavra humana"?[17]

Nesse trabalho de perlaboração, o narrador empenha-se em escutar seus sentimentos. Esse proceder aproxima o Menino pouco a pouco dos fatos perdidos em algum lugar do passado. Com isso quero dizer que, nessa estória, o passado é também protagonista, recomposto pela memória não apenas do vivido e lembrado, ou talvez, do sonhado, mas também reescrito poeticamente como estória narrável. Por conseguinte, essa recordação já não faz parte do passado, é presente, e, dessa maneira, é vivido por aquele que recorda. Ao desmontar a retórica do inconsciente pelo escrito, o vivido faz-se presente.

Nesse jogo entre imaginário e memória, é necessário deixar que as coisas venham da forma como se apresentam para que a narrativa possa ser tecida. Claro que, conforme demonstra Lyotard, no trabalho analítico a perlaboração é um mecanismo por meio do qual o analisando se aproxima da verdade inapreensível, enquanto no artista

---

16. Conforme dito pelo próprio escritor em trecho da entrevista concedida a Günter Lorenz em 1965: "Primeiro, há meu método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isso, eu diria 'compensar', e assim nasce então meu idioma que, quero deixar claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros". "Diálogo com Guimarães Rosa". In: ROSA, João Guimarães. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. 1, p. 46.

17. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 58.

"o prazer estético abate-se sobre seu espírito como uma graça, uma inspiração".[18] No caso desse conto, uma inspiração moderada pelo amor, visto que deflagrada pelo delírio amoroso, e atribuída a Afrodite e a Eros, na categorização platônica.

Logo, em "Nenhum, nenhuma" a infância poderia ser também aquela infância mesma da palavra, guardada conforme um segredo em um quarto no qual o Menino inicialmente é impedido de entrar, e que depois é exposta à luz do dia, na varanda, em berço, como se criança fosse, a ponto de o infante querer com ela brincar. Lembremos que de velha, velhíssima, "de história, de estória", a personagem ganha características de um recém-nascido, acomodado em um cesto. Ela não fala, balbucia,[19] e esse falar é docemente incompreensível "no semissussurro mais discreto que o bater da borboletinha branca" (p. 97). A Moça é a única que compreende sua linguagem e lhe oferece água. É lá, onde as palavras faltam, que o narrador recupera não só a memória de um fato perdido na infância, mas também experimenta a própria linguagem.

Se é na infância que "a experiência transcendental da diferença entre língua e fala abre pela primeira vez à história seu espaço", ao reentrar na infância por meio da memória, o narrador adulto que escreve a estória "Nenhum, nenhuma" reingressa no balbucio da infância, não de uma infância qualquer, mas de um estado de infância ele mesmo inscrito num círculo em que uma anciã está em estado ainda mais infante que o Menino, já falante, visto que ela, semelhante a um recém-nascido, apenas balbucia. Se o "olvido da diferença entre língua e fala é o evento fundador da metafísica",[20] pode-se

---

18. LYOTARD, Jean-François. Op. cit., p. 41.

19. Agamben retoma como exemplo uma experiência mística praticada na Antiguidade grega, em que o *páthema* era uma espécie de antecipação da morte, e morrer, *teleutãn*, e ser iniciado, *teleísthai*, seriam a mesma coisa. Diz ainda que "o centro da experiência dos mistérios era não um saber, mas um sofrer (ou "*mathein, allá pathein*", nas palavras de Aristóteles), e se este *páthema* era, na sua essência, subtraído à linguagem, era um não poder-dizer, um murmurar com a boca fechada, então esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem". A partir do século IV d.C., continua Agamben, "O mundo antigo interpreta esta infância mística como um saber acerca do qual se deve calar, como um silêncio resguardado [...]. O *páthema* torna-se aqui *máthema*; o não poder-dizer da infância, uma outra doutrina secreta sobre a qual pesa um juramento de silêncio esotérico. [...] Daí a importância da fábula, esse lugar 'em que mediante a inversão das categorias boca fechada/boca aberta, pura língua/infância, o homem e a natureza trocam seus papéis antes de reencontrarem a parte que lhes cabe na história'". (Cf. AGAMBEN, Giorgio, op. cit., pp. 77-8).

20. Idem, p. 71.

pensar que, na tentativa de recuperar o esquecido, Guimarães Rosa tangencia esse hiato entre língua e fala e formula essa diferença de tal maneira que a linguagem chega ao seu limite incontrolável e se transforma em filosofia, convidando seu leitor a “esperar o terceiro pensamento” (p. 100). Travessia infinita.

EPÍLOGO

O resplendor das brasas só vem depois do assoprado das cinzas e se, de acordo com o escritor mineiro, “o idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculta sob uma montanha de cinzas”, este exercício de análise permitiu-me verificar que, ao lutar com a memória em busca dessa ancestralidade da palavra perdida, o pensamento do escritor “está ali emaranhado em não pensamento, tentando desemaranhar a língua perdida da infância”.

Se podemos pensar que, de um lado, temos o par Moça-Nenha, representantes da palavra ainda não pronunciada, mas que não pode ser esquecida, e, de outro, o duplo Moço-Menino, os que foram desafiados a lembrarem-se do ainda não proferido, não por acaso o escritório é o primeiro e o último cômodo da morada que visitamos na companhia do narrador: trata-se do espaço da palavra escrita, ou, melhor, onde a palavra é escrita. Nesse cômodo, na primeira cena, o Menino folheia uma revista, pois ainda não sabe ler. Depois, já transformado pelo experimentado, o Moço escreve ali um bilhete endereçado à Moça.

A circularidade desse percurso – em que inicialmente a palavra escrita não é decodificada, pois o Menino apenas folheia a revista, e na sequência tem lugar um escriba, que escreve um recado de despedida – também nos possibilita inferir que essa personificação do Menino-Moço passa de um estado de não domínio do escrito, e maior proximidade da oralidade, para o escrito, porém um escrito tocado pela tradição preservada pela oralidade.

Então, podemos retomar Platão, que distingue recordação e memória. Lembremos que Sócrates explica a Fedro que a escrita é um bom remédio para a recordação, mas não para a memória; portanto, o que não está escrito na alma é facilmente esquecido. Nesse conto, o passado é o agente que fornece, pela perlaboração, elementos com os quais a narrativa é construída, mas essa escrita por certo foi grafada na alma antes de tomar forma de estória no papel.

É esse rastro indeterminado de “uma infância que persiste mesmo na idade adulta”,[21] e que faz da criança eminentemente humana, que, neste conto, permite os possíveis

21. LYOTARD, Jean-François. Op. cit., p. 102.

da criação. Se a morte é o limite, e por excelência aquilo que tentamos adiar, o circuito ganha outra dimensão, quando o Moço por não ouvir o sim, mas um "não", parte levando consigo o Menino. Contudo, como um novelo do qual é preciso estender o fio para tecer a trama, essa negação não é definitiva, uma vez que, por meio do fio da memória, os fatos são recuperados e entretecem a palavra narrada.

Dessa maneira, o aparente "não" é substituído pelo "sim". E se o que a Moça, ela também "menina ancianíssima", guardadora da palavra, desejava era não ser esquecida, por certo não foi, imortalizou-se em estória, recuperada literariamente a partir de fragmentos da reminiscência.

Maria Schtine Viana é mestre em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), doutoranda no departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve pesquisa sobre *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa.

Em busca da cabeça perdida: memória e sexualidade em Gonzaga Duque

Gilberto Araújo

RESUMO: Mais conhecido como crítico de arte, Gonzaga Duque ainda não mereceu o necessário reconhecimento por sua obra de ficção, composta pelo romance *Mocidade morta* (1899) e pela coletânea de formas breves *Horto de mágoas* (1914). É a este último título que o presente ensaio se dedica, examinando, com maior detalhe, a narrativa "Agonia por semelhança", em que se pretendem avaliar as conexões simbólicas entre memória e sexualidade, bem como a originalidade estética das técnicas adotadas, com inovadora incursão pelo inconsciente, capaz de antecipar conceitos posteriormente desenvolvidos por Sigmund Freud, como o complexo de Édipo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, Simbolismo-Decadentismo, Gonzaga Duque, memória, sexualidade.

***ABSTRACT**: Known as an art critic, Gonzaga Duque still did not deserve the necessary recognition for his fictional production, composed by the novel* Mocidade morta *(1899) and by the collection of short stories* Horto de mágoas *(1914). It is to this last title that the present essay is dedicated, examining, in greater detail, the narrative "Agonia por semelhança", in which we intend to evaluate the symbolic connections between memory and sexuality, as well as the aesthetic originality of the adopted techniques, with innovative incursion into the unconscious, able to anticipate concepts later developed by Sigmund Freud, such as the Oedipus complex.*

***KEYWORDS**: Brazilian Literature, Symbolism-Decadentism, Gonzaga Duque, memory, sexuality.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146133

Na esteira dos manuais de boa conduta para moças e senhoras de família, verdadeira moda entre a burguesia da *belle époque*, Sylvino Junior lançou em 1894 *A dona de casa*, com subtítulo autoexplicativo: "a mais útil publicação em português contendo guia de higiene privada e conselhos, higiene de alimentação e do vestuário, princípios de economia doméstica, higiene das crianças e da meninice, prejuízos a corrigir, etc.".[1] Salta aos olhos a ênfase na higiene, sob cujos princípios a matriarca deveria se guiar, seja zelando diariamente pela privada[2] ou contratando amas de leite para a prole, função com requisitos obrigatórios: além de não sofrerem "moléstias nervosas", as mulheres precisariam "ter os seios bem conformados – quer dizer – suficientemente desenvolvidos, sem cicatrizes, cheios, duros, bem veiosos e com os bicos direitos e grossos. O leite não deve ser branco".[3]

A importância conferida à limpeza da casa e ao corpo feminino deriva do projeto higienista em voga no final do século XIX. Em *Ordem médica e norma familiar*, Jurandir Freire Costa[4] informa que, com a urbanização verificada no período, se franquearam à mulher mais possibilidades de abandonar o espaço doméstico e circular na rua. O higienismo desenvolveu, então, estratégias para devolver as egressas ao lar e assim controlar sua sexualidade. Rivalizando a mãe de família com mundanas e prostitutas, um dos principais mecanismos de domesticação feminina consistiu na excessiva campanha de aleitamento, naturalizado como forma de manter a lactante em casa, sob vigilância do marido ou do médico. O objetivo regulatório torna-se mais evidente quando um componente básico da sexualidade, o prazer, é transferido do corpo do cônjuge para o do filho, a quem, oferecendo o seio, a senhora não sentiria nenhuma dor, apenas gozo. Prova disso é a tese *Breves considerações sobre as vantagens do aleitamento materno*, defendida por Zeferino Justino da Silva Meirelles, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1847:

> Não é tão somente uma ação especial da vida para a formação do leite, é preciso um estímulo para que entretenha sua secreção e excreção: [...] A criança favorece esta disposição por excitamentos proporcionados à sensibilidade da parte: por instinto ou por

1. JUNIOR, Sylvino. *A dona de casa*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães – Editor; Livraria Moderna, 1894, p. 3.
2. Idem, p. 25.
3. Idem, p. 220.
4. COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 259.

> acaso, e logo por experiência, ela excita as mamas com a cabeça e com as mãozinhas e estas ligeiras excitações, muitas vezes voluptuosas, determinam um orgasmo particular muito favorável a entreter a função do aleitamento. Estas excitações tanta influência têm sobre a secreção do leite, que amas há que não podem aleitar esta ou aquela criança por não causarem nelas este prurido voluptuoso. [...] *A natureza, previdente, teve a sabedoria de colocar o prazer, onde o exercício de uma função é indispensável à vida* e a dor quando suas leis são desprezadas. A mãe que cria sente correr com delícia o leite através dos canais que o devem levar à boca de seu filho; como no ato da reprodução ela tem muitas vezes eretismo, voluptuosidade: basta somente que ele lhe estenda os tenros bracinhos para que os seus seios se ingurgitem e que o leite seja ejaculado com força.[5]

Sem a sofisticação teórica do complexo de Épido freudiano, a tese desloca para a amamentação vários componentes do ato sexual, culminado na excreção do leite em explosão orgástica. Não espanta que essas ideias higienistas permeassem a ficção naturalista, produzida algumas décadas depois do estudo de Zeferino Meirelles. No entanto, a publicação da tese na década de 1840, encravada no apogeu da literatura romântica (Gonçalves Dias lançara *Primeiros cantos* em 1846), realça o intercâmbio, velado ou explícito, entre higienismo e sistemas estéticos em princípio dele distantes ou a ele antagônicos, como o Romantismo, supostamente ancorado em valores como pureza, amor eterno, castidade etc. Se os comportamentos sexuais, sobretudo os polêmicos, interessavam aos naturalistas, o alardeado nefelibatismo de simbolistas e decadentistas é, com bastante frequência, esvaziado de sua seiva material em prol de almas e mistérios. A obra de Cruz e Sousa, pródiga de textos de alta voltagem erótica, é suficiente para desmentir o equívoco, mas o quadro se agrava quando se examina a prosa do período.

Geralmente tachada de rebarbativa e empolada, essa ficção costuma (não) ser lida como coleção de enredos mal ajambrados em mãos de narradores seduzidos pela orgia do significante, sem que se vislumbre nesse aparente desacerto indício cabal de modernidade. Curiosamente, seus autores, se não esquecidos, são destacados pela atuação cultural, fundando órgãos e revistas, porém suas obras permanecem intocadas. São os casos de, entre outros, Colatino Barroso, Lima Campos e Gonzaga Duque, este último nosso objeto, pois nele detectamos acoplamento surpreendente entre memória e sexualidade.

5. Apud COSTA, op. cit., pp. 263-4, grifos do autor.

Mais conhecido como crítico de artes plásticas, terreno em que foi pioneiro, ou pelo romance *Mocidade morta* (1899), Gonzaga Duque semeou nos contos de *Horto de mágoas* (1914), publicados postumamente, pulsões humanas que só alcançariam semelhante relevo na literatura brasileira a partir de 1920, com Medeiros e Albuquerque e outros, após a divulgação mais sistemática dos estudos de Sigmund Freud. Um exemplo de inovação em Duque concerne ao debate sobre a libido imemorial entre mãe e filho. Evidentemente, os discípulos de Zola já haviam abordado o incesto – é ler *Hortência* (1888), de Marques de Carvalho –, porém o enfoque de Gonzaga não é rastrear os desdobramentos sociais e morais da relação proibida. Seu ângulo de abordagem tende ao sociopsicanalítico, na medida em que privilegia o contato edipiano com a mãe, elo irrecuperável pela memória consciente, com a qual os personagens entram em conflito. Em direção semelhante, Cruz e Sousa nos deixara, em *Evocações* (1898), o poema em prosa "*Mater*", referente ao nascimento de um de seus filhos. A cena do parto, no Dante Negro, surpreende não apenas por focalizar a vagina sanguinolenta da parturiente, crueza a princípio inesperada em autor simbolista, mas também por, lentamente, confundir as figuras de pai e filho, bem como de esposa e mãe, criando imbricada simetria bastante similar à descrita no complexo de Édipo. Coincidentemente, essa abertura para o inconsciente acaba, conforme demonstraremos, dialogando com alguns preceitos higienistas associadas à índole materna, sobremaneira ao revelarmos que o Sylvino Júnior, signatário do manual antes mencionado, é ninguém menos que o próprio Gonzaga Duque, travestido em pseudônimo de estilo objetivo e direto, distinto de sua prosa usualmente caudalosa.

Vera Lins, especialista no autor carioca, ratifica que *Horto de mágoas* recorre à visualidade no esforço de concretizar, via memória, experiências perdidas. Para ela, a obra do escritor "é sempre um olhar que passa pela memória, pela imaginação, é sempre procura nostálgica de alguma situação já vivida e apenas lembrada".[6] Com efeito, vários contos corroboram tal assertiva, a exemplo de "Benditos olhos!", cujo protagonista desenvolve fixação pelo olhar verde de uma mulher quase desconhecida, a ponto de persegui-la até a morte, quando, perante seu féretro, entrevê manchas esverdeadas na defunta, e a pálpebra do observador assume a mesma coloração, fechando o circuito obsessivo.

---

6. LINS, Vera. "De achados e perdidos". In: DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural, 1996, p. 12.

Advindo do Romantismo e presente em Álvares de Azevedo (cf. "Solfieri") e José de Alencar (cf. *A pata da gazela*), o *topos* da procura da amada desconhecida é levado ao extremo em "Agonia por semelhança". Ao longo do conto, Paulo se esforça para recompor a imagem de uma mulher ideal, despertada pela visão de um lenço negro, depositado em seu quarto branco. Depois de vislumbrar no passado duas figuras capazes de preencher o arquétipo feminino, o homem chega, estupefato, à imagem da mãe, instaurando conflito ainda maior no desfecho da narrativa. Começamos pela abertura:

> Paulo fechou sobre os dedos a brochura verde do *Panteu*, cansado do esoterismo sutil de Peladan, espreguiçou-se, bocejando, no recosto da otomana, e, na calma clara desta hora espraiada do meio-dia, entre paredes nuas de um quarto forrado a novo, duma simplicidade distinta de recém-aboletado, fitou por acaso a mancha a dois tons de um lenço de seda negra, esquecido sobre o mármore cinzento do toucador.
>
> À luz igual, coada pelos *stores* cremes, a negrura azulenta do lenço feria um contraste imagético de corvo morto na riqueza viva da porcelana rósea do serviço, e parecia um bizarrismo de esgotado em busca de impressionabilidades chocantes e imprevistas o singular despojo do tiro feito pela manhã no asseio daquele móvel de quarto, intacto de uso pela tonalidade branda da ceragem moderna do severo carvalho, cujo tampo resplandecia o cuidadoso polimento das manufaturas a capricho.[7]

No primeiro parágrafo, a monotonia cromática do quarto, resvalando entre branco, preto e cinza, espelha o *spleen* de Paulo, que, no esplendor da idade balzaquiana, se revela entediado por causa ignota – a aludida "agonia" do título –, bocejando como vários narcotizados *fin-de-siècle*. Se a brancura excessiva do espaço acompanha o vazio interior do personagem, por outro lado ofusca qualquer conotação positiva ou esclarecedora eventualmente suscitada pela "calma clara desta hora espraiada do meio-dia", registrada em assonância expansiva de /a/, ou pelo conforto luxuoso da habitação. Tudo é novo e limpo, mas a assepsia soa clandestina, provisória, qual o lenço negro. Na simbologia das cores, o verde da brochura perde possível conotação esperançosa, quando Paulo a abandona; importa destacar que a fadiga do rapaz não é motivada pela leitura extensa ou pelo desconforto do cômodo: "recém-aboletado", dispondo de luz satisfatória e de

---

7. DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguila – Editor, 1914, p. 25. Optamos pela atualização ortográfica nas citações.

móvel adequado à atividade, mesmo assim abdica da empreitada, indiciando haver causa anterior e desconhecida para essa saturação.

A dinâmica cromática amplia-se no segundo parágrafo, quando o lenço ganha "negrura azulenta", e o branco da porcelana, tons róseos, tudo agora filtrado pela persiana creme. Os ligeiros acréscimos estendem a paleta e, sub-repticiamente, incitam Paulo à percepção prismática da realidade, multiplicando a quase monocromia anterior em matizes menos cartesianos. Convocando postura participativa e (auto)analítica do sujeito, o espectro de entretons deflagra, portanto, a aventura reflexiva a que doravante o conto se lança. Bem a propósito, o asseio excessivo do quarto está condicionado à expurgação interior, como se Paulo mantivesse purificado fora aquilo que, dentro, nunca será de todo imaculado.

É de fato o conluio entre essência e cenário que detona a cadeia rememorativa: "E quando se fundiram as duas errantes nebulosidades – a ressalta da objetividade do lenço negro, a expelida pela subjetividade do seu espírito agônico –, uma forma se condensou na fusão extrema".[8] Desse modo, a concepção de memória em Gonzaga Duque não contempla apenas o resgate de experiências vividas; trata-se, na verdade, da intersecção entre elementos da realidade factual (no caso, o lenço) e as inclinações do sujeito. Portanto, as lembranças derivariam de domínio duplo, podendo assim ser perpetuamente ressignificadas, conforme as demandas de dentro ou de fora, âmbitos não raro interligados pelo concurso da imaginação. Caleidoscópica, a memória configura-se, nas palavras do próprio escritor, "infinitamente"[9], aproximando-se do entendimento de Walter Benjamin, ao declarar que "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois".[10]

Com efeito, a atividade reminiscente em "Agonia por semelhança", a julgar pelo próprio título, se é ancorada no pretérito, pretende-se extensiva ao presente, já que revelará a Paulo verdadeiro conteúdo ignorado: a paixão pela mãe. Ilimitado, o empenho recordativo, flagrado em imagens de cansaço e esgotamento, devolverá ao protagonista vários indícios daquilo por que ele batalha mas que, ironicamente, denega. Como todas

---

8. Idem, p. 26.
9. Idem, p. 30.
10. BENJAMIN, Walter. "A imagem de Proust". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994, p. 37.

as mulheres dão na mãe, Paulo passa a ter diferentes visões femininas que, paulatinamente, lhe vão desenhando o original perdido, trajetória de aparições aqui examinada.

A claridade da sequência inicial não se projeta apenas no espaço. A primeira imagem feminina surge envolta na mesma tonalidade: “Um dia em Berlim... uma saxônia amorosa... Aventuras de rapaz...”.[11] Brotada de mente com “psicopatia escandinava”[12], a moça europeia acusa muito mais do que a repetida sedução finissecular pelo Velho Mundo; a rigor, distanciar a proveniência da amante, alocando-a em terreno frio e nebuloso, aguça o enigma da aparição, tão ausente na memória de Paulo quanto a geografia longínqua. Temperando a atmosfera boreal, a “forma rubenesca de mulher veripotente”[13] evoca o pintor barroco flamengo Rubens, reconhecido pelos corpos opulentos e volumosos, pródigos de luz em geral contrastada com fundos escuros. Ao debuxar a saxônica, Gonzaga Duque reincide na paleta (quarto claro *x* lenço escuro) e na sensualização dos contornos. “Sadia da idade produtiva”, “alvores lácteos em cristais palidamente sanguíneos”, “trevores caliginosos de olhos incendidos”[14] são alguns designativos dessa mulher, apreendida a partir do baixo ventre, em privilegiada perspectiva erógena: “flexibilidade angular do suporte abdominal aberto em bifurcação esquemática de um caule afrodisíaco e fecundo”, “rígido delineamento das coxas”, “túmida de tendões, dura de músculas”[15], “repletos quadris, larga baça de fecundadora”, “fartura abaulada e orgulhosa de um ventre frutificador”[16], “mulher carnuda”, “robustez pagã para a multiplicação da raça dos fortes e dos musculosos”, “ancas rígidas”, “sólidas plantas”[17]. Para as zonas baixas do corpo, abundam referências artísticas e biológicas de regiões vizinhas aos Países Baixos, aí residindo a “apoteose épica da carnalidade das mulheraças robustas d’Anvers e da Flandres”.[18]

Aparentemente, a jovem alemã nada prefigura do “casto” vulto materno ao fim do conto. Contudo, é inusitada a discrepância entre, de um lado, a pletora de signos associados à fertilidade e, doutro, o despojamento de um *affair* de juventude, mais

11. DUQUE, Gonzaga. Op. cit., p. 28.
12. Idem, p. 26.
13. Idem, p. 28.
14. Ibidem.
15. Idem, p. 27.
16. Idem, p. 29.
17. Idem, p. 30.
18. Idem, p. 27.

afeito ao prazer do que à procriação. O vínculo entre erotismo e fecundidade antecipa a sexualização edipiana, também pincelada pela brancura excedente, remissiva tanto ao fluido seminal quanto ao leite materno, o que, em certa medida, dialoga com o discurso higienista antes sumarizado. Nesse aspecto, Paulo amava na substituta europeia a mãe perdida.

O segundo espectro feminino a desfilar no conto reforça o liame entre desejo e família. Senão, vejamos. Após a frustração e o cansaço recordativo, Paulo abandona o livro de Péladan e a otomana, expressando gestualmente sua inquietude, bem como a impertinência da brochura como via de acesso ao ente perseguido. Encontra-se agora "sozinho, estatelado na cama".[19] Novamente defrontado consigo, o rapaz, embora mais fadigado, recosta em móvel favorável ao descanso e, sobretudo, à atividade erótica, antes minimizada pela silhueta intelectual da cadeira de leitura. O antigo tédio se converte em excitação e espanto. A cena precedente passava-se ao meio-dia; esta, pela manhã, delineando a trajetória regressiva do evento. Paralelamente, se a germânica remetia à juventude, esta segunda remonta à adolescência, aos "sacolejos da virilidade apontada".[20] Quanto mais Paulo recua – do meio-dia à manhã, da otomana à cama, da idade adulta à puberdade –, mais encontra a família, fato comprovado pela nova visão lembrar-lhe uma tia, "diante de quem passava horas a notar, a namorar, silencioso, numa idolatria de desejos, a beleza radiosa de flor aberta donde se exalava o aroma sensual do Pecado".[21] Ao abandonar a poltrona do gabinete e o livro e entregar-se à cama, o rapaz é progressivamente devolvido à sua genealogia.

Ao contrário da lubricidade da alemã, da tia privilegiam-se os membros superiores: cabeça, pescoço, colo, ombros, braço, cotovelo, antebraço, mãos. A permissividade algo libertina do primeiro adulto mitiga-se no adolescente, que desenvolve com a familiar erotismo leve e consentido, sem a presença de interditos expressivos, porém mediado por zonas menos acaloradas do corpo feminino. Inclusive, a parente fá-lo recordar "enormes lustres resplandecentes dos salões de luxo"[22], recinto da convivência social, dessemelhante da remota babilônia do Velho Mundo. Em todo caso, o "busto farto de mulher"[23] da tia redireciona Paulo ao seio materno.

---

19. Idem, pp. 31-32.
20. Idem, p. 33.
21. Ibidem.
22. Idem, p. 32.
23. Ibidem.

Talvez pela culpa então instilada, a alvura pregressa começa a ser borrada de preto: "Era-lhe como um lótus negro esse busto [da tia] vestido na mesma seda preta, realçando o pescoço branco".[24] Intermediária entre a branca *femme fatale* e a mãe depois retratada em traços carregados e escuros, a tia sintetiza os componentes cromáticos da cena primitiva: quarto claro e lenço negro unem-se nela para conduzir o sobrinho à epifania derradeira. Inclusive, a irmã da mãe restitui-o à paisagem mais tropical, acordando nele sensações de "tempestades formadas, laivando em jalde, os horizontes de acasos verânicos ou vascas fosforecentes de calmaria".[25] Por isso, o episódio termina em escuridão – "vasa de Asfaltite", "betume"[26] –, prenúncio dos embargos consagrados no desfecho.

Antes, porém, de alcançar o semblante materno, chega a Paulo "a visão de uma cabeça colorida, largo rosto de matrona a fazer-se, olhos insidiosos sob impulsos púberes de idade primaveral e neve sagrada de avó na cabeleira lançada para o alto, em apanho cuidado de grampos de outro, com requintes moços de conquistas premeditadas".[27] Em respeito à lógica desenvolvida na narrativa, quanto mais se encaminha à cabeça da consorte fugidia, menos eróticas se afiguram as reminiscências: se o quadril recompôs a alemã, e o busto, a tia, era previsível que a cabeça coroasse a almejada mãe. Todavia, esta parte do corpo é retratada ambiguamente, reunindo marcas da volúpia detectadas nas aparições pretéritas, posta em contraste severo com a imagem santificada da avó, cujos cabelos, conquanto ordenados e claros, escondem "conquistas premeditadas". Ladeiam-se, quase esquizofrenicamente, baixa sexualidade e sublimação da matéria, gerando tecido mal alinhavado, corpo desmembrado de uma Frankenstein feminina. Se é longa a distância espacial, afetiva e genética entre a saxônica e a tia, entre esta e a mãe, o caminho é curto. Sendo a matriarca ao mesmo tempo procurada e rechaçada (pois ativa o remorso culposo no filho), Paulo a lança em fosso inacessível da memória: partindo da tia direto para a avó, preserva a genitora em limbo obscuro, mas não por isso desconfortável. Saiu do busto à cabeça, denegando a face.

Contudo, o sintoma retorna de forma intensa e dolorosa. Na impossibilidade de localizar em si o contorno faltante, o mancebo recorre novamente ao exterior

24. Idem, p. 33.
25. Ibidem.
26. Ibidem.
27. Idem, p. 34.

para suprir a carência afetiva. Tal o lenço do início, uma fotografia, significativamente escondida em maço de cartas íntimas, agora lhe revela a mãe estampada num "cartão carbonado e fino das oficinas de Nadar, onde se manchava a brancura serena de uma velhice nobre".[28]

Não convém aqui pormenorizar os desdobramentos técnicos do surgimento da fotografia no século XIX, bastando mencionar, com Edmond Couchot, que ela ofereceu ao espectador "aquele instante originário em que se encontram reunidos, copresentes num mesmo lugar o sujeito, o objeto e a imagem (latente), de uma maneira quase totalmente automática".[29] É justo a rapidez propiciada pela técnica que permitirá sua reprodutibilidade, distinguindo-se assim da pintura, que, além de demandar maior tempo para conclusão da obra, caracterizava-se, à época, como universo artesanal, de peças únicas. Na fotografia, o original praticamente nasce para ser reproduzido.

Ora, essa peculiaridade técnica replica, com maestria, a experiência vivida por Paulo em "Agonia por semelhança": entre várias mulheres imaginadas ou retratadas, ele busca uma, imaterializável malgrado a variedade dos suportes. A sequência reprodutória das imagens dilui a existência do original, tornando inviável resgatar a mãe verdadeira. Nesse aspecto, ganha relevância a arte de Félix Nadar, fotógrafo reconhecido por clicar nomes famosos da França oitocentista, a exemplo de Charles Baudelaire, Jules Verne, Victor Hugo e outros. O estilo de flagrar a pessoa em primeiro plano escuro projetava a luz da máquina sobre os corpos e irradiava-a para o fundo sombrio, criando composições quase ectoplasmáticas. A feição espectral também é condizente com a aparição materna, ainda mais inacessível se considerarmos o perfil público dos fotografados de Nadar: como as personalidades francesas, a mãe de Paulo é nada além de efígie, imagem forjada, simulacro, "por semelhança". Essa ideia já se delineava na representação da rapariga alemã, visto que o amante atormentado tentava reconstruí-la mentalmente, "como se decalcasse do original uma cópia fidelíssima de pinacoteca".[30] Note-se, no entanto, predominar naquela ocasião o referencial pictórico, reforçado pela alusão a Rubens, ora substituído pelo fotográfico: a primeira é colorida e contemplada à distância, como quadro de museu, enquanto a última é perturbadoramente penumbro-

---

28. Idem, p. 36.

29. Apud FABRIS, Annateresa. Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia, *Revista Studium*, n. 16, p. 62. Acesso: janeiro de 2005.

30. DUQUE, Gonzaga. Op. cit., p. 27.

sa e portátil. Aliás, no quesito do convívio interartístico, a tia, sedutora mas intocável/ intocada, fora comparada às "músicas de Meyerbeer e Wagner".[31]

Objetiva e fantasmática, a fotografia de Nadar assume concretude aterradora, quando cotejada ao feitio sinuoso da pintura flamenga ou às notas misteriosas de Wagner. Disso decorre sua força desveladora, aspecto teorizado por Roland Barthes em *A câmara clara*. O francês opõe, na imagem fotográfica, o *studium* – o todo captável, aparente e ostensivo – ao *punctum*, manancial secreto e epifânico sob a superfície do instantâneo. É essa potência que

> parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis, essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*, pois *punctum* é também picada, pequeno buraco.[32]

Elo entre imagem e sujeito, o *punctum* devolve ao observador algo dele que, mesmo involuntariamente, estava nela alocado. Daí os signos do campo semântico da precisão e da dor: flecha, dardo, picada, buraco. A imagem passa a sublinhar ausências, gravadas por Gonzaga Duque em ingredientes pontiagudos, sugestivos tanto do arremate lancinante quanto do inegável conteúdo erótico acendido pelo molde fálico da sabre: "Um fio fosforescente apunhalou a tortura de seu cérebro com a lembrança de antiga coleção fotográfica".[33] De certo modo, essas fissuras do real estavam pressagiadas no pórtico narrativo, nos *stores* e cambiantes presentes no quarto.

Golpeado duplamente ao saber que o rosto faltoso pertence à mãe e que dele só restam clones imperfeitos, Paulo converte-se em "símbolo da Insaciedade Humana, o eterno Condenado às torturas do Além".[34] Não obstante o desfecho generalizante, de

---

31. Idem, p. 32.
32. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 9 ed. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.
33. DUQUE, Gonzaga. Op. cit., p. 36.
34. Idem, p. 38.

inclinação metafísica, “Agonia por semelhança” repertoria pouco antes extenso painel de abjeções orgânicas: à brumosa paisagem boreal sucede uma “charneca ao crepúsculo morrente, sob um céu tetanizado de verão”[35], onde pululam “paragem negra de hulha”, “solo infecto de lodo”, “monstro escamado de bostelas pútridas”, “escamas viscosas, esverdinhadas e ulcerentas, destilando pus”, “carranca feita de um crânio descarnado de gorila”, “fibrilhas chagosas de carne nauseabunda”, “restos macerados” e “sangue coagulado, de rubro sangue vivo e de excremento”.[36]

Conquanto se esforce por exibi-la símbolo da Virtude, Senhora e Eleita, a imagem maternal descamba em simbologia de todo avessa à pureza, no exato momento em que Paulo constata, aterrorizado (daí a trágica rejeição), ser da mãe a fisionomia ausente da compleição utópica. Por sinal, o cortejo repugnante finda em sangue, alusivo à fertilidade maternal esboçada no início do texto. Quase nada resta do branco inaugural, e a atmosfera lodosa de agora embraça-se à capa da brochura verde de *Panteu*, lida por Paulo na instauração do colapso. A menção ao livro francês não é gratuita: seu autor, Sar Péladan, conhecido no final do século XIX por envolver-se com alquimia, ocultismo, cabala, magia e Rosa-Cruz, dedica nessa obra de 1892 (no original *Le panthée*) alguns capítulos à maternidade, sempre concebida à luz de convicções esotéricas:

> *Il y a dans la mère, une splendeur qui n'appartient pas à la femme, mais sans doute descend du Ciel comme une grâce miraculeuse quando naît l'enfant.*[37]
>
> *Être mère, c'est naître à un état spécial qui n'est plus humain, qui n'est pas encore Le divin, que attendrit comme l'um, éblouissant comme l'autre.*[38]

Dessexualizar a figura materna, eis o propósito que une Paulo, Peladan e os higienistas do século XIX, antecipando, ainda que às avessas, aquilo que Freud chamaria de complexo de Édipo, conceito aqui não desenvolvido, pois destoaria o trabalho de seu escopo literário, não psicanalítico. Como a Salomé requerente da cabeça de São João Batista, o

---

35. Idem, p. 37.
36. Idem, pp. 37-38.
37. PÉLADAN, Joséphin. *La décadence latine éthopée x Le panthée*. Paris: F. Dentu Editeur, Libraire de la Societé de Gens de Lettres, 1892, p. 87.
38. DUQUE, Gonzaga. Op. cit., p. 88.

vulto materno assombra o filho, recordando-lhe a impertinência do modelo asséptico e moralista. Ao contrário do Paulo bíblico, que fica cego para voltar a ver, o homônimo de Gonzaga Duque prefere a cegueira edipiana, aqui a serviço da denegação de pulsões matriciais, até que amanhã o rapaz recomece a leitura abandonada sobre a otomana do quarto claro e entre em nova crise rememorativa.

Gilberto Araújo é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, onde também é professor adjunto de Literatura Brasileira. Doutor em Letras Vernáculas (UFRJ), publicou diversos ensaios e palestrou no Brasil e no exterior e, atualmente, é bolsista da Fundação Biblioteca Nacional, onde desenvolve pesquisa sobre a produção verbovisual de Raul Pompeia. Além dos estudos acerca da literatura brasileira sobre o século XIX, desenvolve pesquisa sobre as relações da literatura brasileira e visualidade (com ênfase em Raul Pompeia e escritores simbolistas), bem como os desdobramentos simbólicos da alimentação e da gastronomia na literatura brasileira da *Belle Époque*. Autor de *Literatura brasileira: pontos de fuga* (Verve, 2014), *Júlio Ribeiro* (ABL, 2011), *Melhores crônicas de Humberto de Campos* (Global, 2009), dentre outros.

Movimento ao interior da personagem: fissuras na tensão mínima em *Caetés*, de Graciliano Ramos

Pedro Barbosa Rudge Furtado e Maria Célia Leonel

RESUMO: O objetivo do presente artigo é assinalar o surgimento, mesmo que embrionário, da introspecção em *Caetés*, característica marcante em obras posteriores de Graciliano Ramos. Trata-se de ampliar o modo como a crítica tem avaliado essa narrativa e a produção do autor, considerando a primeira, muitas vezes, apenas como romance de costumes, analisando o início da presença do mergulho introspectivo somente em livros que vieram depois. Fazendo uso de alguns textos da fortuna crítica do livro e de estudos sobre o nosso romance, mostramos como *Caetés* se movimenta entre a tensão mínima e a interiorizada, alterando a sua forma/conteúdo dependendo do momento narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; *Caetés*; romance de costumes; introspecção.

ABSTRACT: *The objective of this paper is to point out the appearing, even if in not largely developed terms, of the introspection in* Caetés, *which is a remarkable feature in posterior works by Graciliano Ramos. It is proposed a broadening of the way the critics have been studying this novel and other productions of the author, considering frequently the first one only as a novel of manners and analyzing the beginning of the introspective immersion solely in later works. Using some critical texts concerning this novel and papers about the Brazilian novel, it is manifested how* Caetés *moves between a minimum and an inner tension, modifying its form/content depending on the narrative moment.*

KEYWORDS: *Graciliano Ramos;* Caetés*; novel of manners; introspection.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.143952

INTRODUÇÃO

É ponto comum, na fortuna crítica de Graciliano Ramos, a afirmação de que o aspecto fulcral de suas investigações é a sondagem do sujeito. No entanto, o sujeito nunca é representado como indivíduo isolado, mas associado a uma experiência coletiva, social e, portanto, histórica. Segundo Luís Bueno, a propósito das personagens do escritor, a psique não se inventa sozinha, em elucubrações desligadas do fluxo histórico; ao contrário, ela é atravessada

> de lado a lado por sua experiência social e até mesmo pelas experiências familiares acumuladas antes do nascimento. O recalque social pode muito bem estar na base de sentimentos e preferências que à primeira vista se mostram como manifestações da individualidade.[1]

Há, em todas as obras de Graciliano Ramos – desde os romances, passando pelos contos e alcançando os livros de memórias –, uma interação dialética entre personagens em conflito, mais ou menos agravados, com as tensões sócio-históricas. O mundo circundante é, muitas vezes, gerador da desordem, sendo a conciliação com ele aparentemente impossível no âmago dos seres de papel. O diferente – os valores sociais, os outros – promovem os embates entre o eu e o mundo. A manifestação de afeto do indivíduo, de acordo com Alfredo Bosi, "não se pode sequer construir sem a experiência da alteridade".[2] A narrativa literária, consequentemente, figura as incongruências do sujeito no diálogo – superficial ou profundo – com o mundo.

O texto de *Caetés* (1933) movimenta-se entre a narração dos costumes da elite – por meio da mirada de João Valério em direção à família de Adrião, as práticas do indivíduo médio, a que o protagonista está incorporado – e os seus instantes de mal-estar construídos mediante a representação de sua interioridade. O foco do narrador-protagonista movimenta-se no meio das pequenas intrigas da cidade provinciana e da subjetivação dos conflitos, que tomam grandes proporções.

---

1. BUENO, Luís. "Posfácio: uma grande estreia". In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 32 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 264.
2. BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 458.

Tendo em vista o esquema de Alfredo Bosi[3] em *História concisa da literatura brasileira*, *Caetés* relaciona-se, a nosso ver, tanto com o romance de tensão mínima quanto com o de tensão interiorizada.[4] Sem exaustão, o estudioso define da seguinte maneira, salientando que tais categorias não são estanques, os dois tipos de romance:

> *Romances de tensão mínima*. Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam. [...]
>
> *Romances de tensão interiorizada*. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.[5]

É visível a aderência de *Caetés* aos romances de tensão mínima, uma vez que há a inclinação a minimizar a representação de conflitos sócio-históricos e/ou existenciais, sendo arquitetada, nos momentos de relato de costumes, uma narrativa ligada à paisagem e aos hábitos dos viventes, não havendo grande oposição dramática e desconfortável entre o ser e o querer ser. Em contrapartida, o romance de estreia de Graciliano Ramos traz à tona atributos do romance de tensão interiorizada, principalmente quando João Valério se enovela em si mesmo em monólogos, dando margem para a figuração de embates sócio-históricos e existenciais.

Mostramos, neste artigo, que *Caetés* – narrativa com tom de crônica de costumes – pode ser visto, na obra de Graciliano, como o livro inaugural no que tange à inadaptabilidade do sujeito diante de sua realidade, por meio da subjetivação dos conflitos, que será aprofundada com afinco em *São Bernardo* e, principalmente, em *Angústia*. Inicialmente, cabe lembrar que o relato é feito em primeira pessoa, o que não é comum no romance de costumes. Além disso, é possível assinalar, na obra de estreia, a característica de embrião da "tensão interiorizada" por meio de momentos de ruptura com a crônica de costumes encontrados no texto.

3. Alfredo Bosi adapta, para o contexto brasileiro, o esquema proposto por Lucien Goldmann em *Sociologia do romance*, que se baseia tanto em ideias de Georg Lukács, de *A teoria do romance*, quanto em proposições de René Girard, em *Mentira romântica e verdade romanesca* (Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006, pp. 418-9).

4. Além dessas duas tendências, Alfredo Bosi assinala, igualmente, a existência dos romances de tensão crítica e de tensão transcendental.

5. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, cit., pp. 418-19, grifos do autor.

Para atingir o objetivo de demonstrar que a construção de *Caetés* é alicerçada tanto no romance de costumes quanto no universo de exploração do psicológico, selecionamos e examinamos trechos da obra em que é possível apontar as mudanças da forma narrativa em consonância com o seu conteúdo. Assim, dividimos o nosso texto em duas partes: uma, em que sobressaem os tons de crônica de costumes, já assinalando rupturas, e outro, em que o mal-estar, subjetivado, torna-se mais evidente.

CAETÉS: RUPTURAS NA TENSÃO MÍNIMA DA CRÔNICA DE COSTUMES

A crônica de costumes apresenta como características centrais, conforme o próprio termo sugere, a fixação de costumes de determinada camada, examinando a dinâmica dos comportamentos sociais. O romance brasileiro mais estudado nesses termos é *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Mário de Andrade, em texto com título homônimo ao do romance, salienta que tal obra se destaca por representar habilmente o estado "de coisas e costumes das vésperas da Independência",[6] mirando as práticas das camadas sociais mais baixas, o que, então, era bastante raro.

Em termos estruturais, na construção da narrativa que se desenvolve como crônica de costumes, o que sobressai, em *Caetés*, é o uso reiterado do discurso direto, num relato da história pouco afeito a anacronias entre capítulos. A história é contada mais ou menos cronologicamente, não havendo grande desordem temporal. Dessa forma, o painel social de Palmeira dos Índios – representação fictícia da cidade de mesmo nome – é elaborado no decurso desses diálogos miúdos, de fofocas que remetem a um meio provinciano, onde todos, pelo menos superficialmente, se conhecem. Vejamos um exemplo:

> — Uma novidade! — gritou Pascoal quando desdobrei o guardanapo. — A Clementina vai casar.
> Era a eterna pilhéria: não se cansavam de forjar casamentos para a pobre da Clementina.
> — Quem é o noivo? — inquiriu o dr. Liberato erguendo os grossos vidros das suas lunetas de míope.

6. ANDRADE, Mário de. "Memórias de um sargento de milícias". In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 153.

— Não se sabe — respondeu Pascoal. — Foi um espírito que deu a notícia na última sessão. Clementina ficou atuada…[7]

Depois de tal conversa, que tem a extensão de sete páginas, João Valério retorna a sua casa, onde o encontram "apático e murcho".[8] O romance é construído pela lógica clássica do tempo, com poucas incursões ao passado distante e ao futuro. Essas escassas incursões, no entanto, são caras ao seu entendimento.

Por meio desse e de outros recursos, temos, na narrativa, a figuração maior do quadro social de uma pequena cidade do que a exploração intensa da interioridade de João Valério – narrador-protagonista. Os conflitos sociais são minimizados em decorrência da narração de acontecimentos banais da província. Entretanto, não é o caso de nos determos na repetição das características, encontradas no romance, de crônica de costumes já destacadas pela crítica. Nosso objetivo é constatar as rupturas em relação a ela.

Sintetizando as características de *Caetés*, Hélio Pólvora[9] diz que esse romance é, de fato, "um repositório de cenas da vida na província, com tipos curiosos, ironias, sarcasmos, diálogos ágeis, anotações humorísticas, e, como tempero, o adultério. Uma receita queirosiana". Segundo Antonio Candido, no que toca à atmosfera geral do livro, ela se liga "também à lição pós-naturalista, voltada para o registro dos aspectos mais banais e intencionalmente anti-heroicos do cotidiano e com certo pudor de engatilhar os dramas convulsos de que tanto gostavam os fogosos naturalistas da primeira geração".[10]

Todavia, há um adentramento no universo psicológico do protagonista, ainda que não muito acentuado. As personagens secundárias, por sua vez, são um tanto estáticas, o que provém da "relativa frouxidão psicológica"[11] com que nos deparamos em quase todo o livro. Não há uso intenso do recurso do monólogo interior, o que não nos dá a oportunidade de conhecer João Valério intimamente. Não existe, de fato, em grande parte do romance, introspecção, fazendo com que a vida interior do protagonista se configure graças à sua situação, "num contexto de fatos e acontecimentos".[12]

7. RAMOS, Graciliano. *Caetés*, cit., p. 17.
8. Idem, p. 23.
9. PÓLVORA, Hélio. *O espaço interior*. Ilhéus: Editora da Universidade Livre do Mar e da Mata, 1999, p. 90.
10. CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 14.
11. Idem, p. 15.
12. Idem, p. 19.

Continuando com Antonio Candido, o parcial desnudamento da personagem em situação – que veremos a seguir – leva o movimento entre o eu e o meio a uma perspectiva dupla, "em que o personagem é revelado pelos fatos e estes se ordenam mediante a iluminação projetada pelos problemas do personagem".[13] Tal ideia baliza a nossa visão do protagonista, uma vez que, efetivamente, o relato de alguns acontecimentos é acompanhado da introjeção do protagonista. Por exemplo, João Valério frequenta a casa de Adrião, dono da firma comercial em que ele trabalha, e sente, ali – numa esfera mais alta da sociedade a que não pertence –, certo bem-estar:

> Uma estranha doçura me invadia, dissipava os aborrecimentos que fervilhavam nesta vida pacata, vagarosamente arrastada entre o escritório e a folha hebdomadária de padre Atanásio. Os velhos móveis, as paredes altas e escuras, quadros que não se distinguiam na claridade vaga das lâmpadas de abat-jour espesso, que uma rendilha pardacenta reveste, tudo me dava sossego.[14]

Esse devaneio rememorativo de João Valério tem como motivação os "dois beijos no cachaço"[15] que ele deu em Luísa, esposa de Adrião. Depois de tal fato, com ela vexada, o protagonista diz que nunca mais voltará àquela casa. Com a sentença "— […] Não volto aqui. Adeus",[16] são desencadeados pensamentos de João Valério referentes àquele círculo social – instalado na casa de Adrião – do qual participava como convidado por ser empregado do dono da casa. A promessa de lá não voltar, entretanto, não é cumprida. Em outros breves momentos de sondagem do interior, avistamos o mal-estar do protagonista em relação a sua situação econômica.

Comparemos parte do trecho citado, em que ele descreve a moradia de Adrião, e um excerto subsequente, no mesmo capítulo, em que ele caracteriza a própria residência, depois de retirar-se apressadamente da casa do patrão, após os dois beijos em Luísa:

> Percorri à toa as ruas desertas, envoltas num luar baço, tentando achar tranquilidade no pó e no calor de janeiro. Mais tarde, na hospedaria de d. Maria José, curti uma insônia

13. Ibidem.
14. RAMOS, Graciliano. Op. cit., p. 11.
15. Idem, p. 9.
16. Idem, p. 10.

> atroz, rolei horas no colchão duro, ouvindo os roncos dos companheiros de casa e conjecturando o que me iriam dizer no dia seguinte os irmãos Teixeira.[17]

A ampla casa de Adrião, de que João Valério apreende a solidez, dá lugar ao colchão duro e ao som implacável do ronco dos demais moradores do local em que vive. Esse mal-estar diante de sua situação econômica percorre toda a obra, principalmente as conversas com os amigos, em que ele diz que Palmeira dos Índios não é o seu lugar, devendo desprender-se e alçar voos maiores; recebendo, por exemplo, uma oferta de emprego, num local que lhe seria mais vantajoso financeiramente, ele responde: "Muito obrigado. Estamos de acordo, mas não aceito a recomendação. Vou para o Rio".[18]

A característica de crônica de costumes que atravessa a narrativa pode manter a leitura do romance nesses traços desconectados da visão crítica sobre a história social. Mas é nos instantes de diferença – isto é, nos momentos de interioridade do narrador-protagonista, embora um tanto isolados – e na sua tentativa de elaboração de um romance histórico sobre os índios caetés, que a prosa permite entrever o choque de valores de João Valério.

A inadaptabilidade espaço-temporal do protagonista que, em *Angústia* (1936), é nevrálgica, com a narrativa construída num vaivém temporal intenso,[19] é muito pouco defrontada em *Caetés*. Há apenas um momento – salvo engano – em que João Valério rememora o seu passado rural: "Iniciei a coisa [a elaboração do romance] depois que fiquei órfão, quando Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros".[20] Em outro fragmento, o narrador se mostra indisposto com relação ao seu trabalho, vendo-se inferiorizado por exercer função tão banal:

> E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificação, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de padre Atanásio e tinha

17. Idem, p. 12.
18. Idem, p. 206.
19. A estrutura temporalmente oscilante de *Angústia* está ligada ao intenso sentimento de inadequação do narrador-protagonista aos valores do meio em que se encontra quando adulto. Tal sentimento é revelado por meio de diversas retomadas ao passado rural de Luís da Silva. Analisando cada um dos trechos rememorativos, encontramos a fratura e a conseguinte inadaptabilidade do narrador-protagonista a uma nova realidade espacial, econômica, política e social.
20. RAMOS, Graciliano. Op. cit., p. 23.

> um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encrencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso sempre era uma tentativa.[21]

Em nossas últimas citações do romance, percebe-se um sentimento de clara frustração, pautado também num choque espaço-temporal que é, aparentemente – devido à quase ausência de tratamento dele –, não tão dramático quanto em *Angústia*. À medida que Graciliano Ramos mais se debruça sobre o âmago das suas personagens, mais pungentes tornam-se os conflitos entre o eu e o mundo, veiculados pelo uso de diferentes recursos, como o monólogo interior, que pode radicalizar a interioridade.

A desarmonia de João Valério em relação a sua vida é representada, igualmente, no afã de devanear sobre um local em que estaria não apenas numa situação economicamente superior, mas, também, em condição mais favorável no que tange à atribulada vida sentimental. O futuro desejado pelo pobre-diabo – designado por José Paulo Paes[22] como aquele que reiteradamente pensa em dinheiro, pois, sobrevivendo com um baixo salário, está sempre à beira da ruína – contrasta com o presente inquietante:

> Imaginei-me proprietário, vendendo tudo, arredondando aí uns quinhentos contos, indo viver no Rio de Janeiro com Marta, entre romances franceses, papéis de música e flores de parafina. Onde iria morar? Na Tijuca, em Santa Teresa, ou em Copacabana, um dos bairros que vi nos jornais. Eu seria um marido exemplar e Marta uma companheira deliciosa, dessas fabricadas por poetas solteiros.[23]

Outro ângulo que mostra, no mínimo, um incômodo em relação ao meio é o modo como ele se caracteriza fisicamente, vendo-se em discordância com a maioria dos habitantes daquela cidade: “Veio-me um pensamento agradável. Talvez gostasse de mim. Era possível. Olhei-me ao espelho. Tenho o nariz bem-feito, os olhos azuis, os dentes brancos, o

---

21. Idem, p. 14.
22. PAES, José Paulo. “O pobre-diabo no romance brasileiro”. In: *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 52-3.
23. RAMOS, Graciliano. Op. cit., pp. 42-3. João Valério ironiza, evocando características irretocáveis das mulheres criadas por poetas inexperientes em questões amorosas. Tal ironia corrobora a condição fantasiosa das suas aspirações, uma vez que tanto a situação financeira imaginada quanto os atributos da desejada esposa são inatingíveis.

cabelo louro – vantagens".[24] Com essas "vantagens", ele poderia, junto com Luísa, gerar filhos "muito bonitos"; eles, num porvir fantasioso, em outro desvario de João Valério,

> cresceram gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas. À meia-noite andávamos pelo Rio de Janeiro; os rapazes estavam na academia, tudo sabido, quase doutor, uma pequena tinha casado com um médico, a outra com um fazendeiro – e nós íamos no dia seguinte visitá-las em São Paulo.[25]

O devaneio de insone é interrompido pelos sons da realidade da pensão em que mora. As imagens edênicas de um futuro formidável são cortadas pelo arrebatamento diante da vida que, de fato, vive: "Um cão uivava na rua; os galos entraram a cantar. O dr. Liberato pigarreava; Isidoro Pinheiro roncava o sono dos justos; esmoreciam no corredor as pisadas sutis do Pascoal e um rumor, também sutil, na porta do quarto de d. Maria José."[26]

Se o escapismo de João Valério é demarcado pela constante evasão do presente e pelo sonho com um futuro paradisíaco, ele também é revelado no processo de escrita – mal executado – do seu romance. Temos aqui o embrião, pelo ato de escrever, da personagem altamente autocrítica de *Angústia*, bem como a de *São Bernardo* (1934), salientada pela crítica.

Nas menções do protagonista às dificuldades de construção do romance, é mostrada a predileção do autor – vista em suas cartas e em seus artigos – por figurar uma realidade lucidamente examinada por ele, como participante e/ou como exímio observador. O autor de *Vidas secas* (1938) transporta para o fazer do romance dentro do romance – João Valério, em *Caetés*, analisando a escrita de sua obra sobre os índios caetés – os seus ideais em relação à atitude artística do intelectual. Dessa forma, como o narrador de *Caetés* poderia elaborar um livro a respeito do que lhe é tão distante? João Valério, atestando que a história está emperrada, assevera:

> Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram,

24. Idem, p. 24.
25. Idem, p. 25.
26. Ibidem.

> andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho.
>
> Corrigi os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um caboclo, cortei dois advérbios – e passei meia hora com a pena suspensa.[27]

Os descompassos na reconstituição da vida dos caetés são enormes. Bem sabemos que Gonçalves Dias e José de Alencar representaram a vida indígena pautados na ideologia do embelezamento da natureza e das qualidades positivas dos nativos, à cata de um passado glorioso, fazendo uso da forma romance, recém-chegada ao Brasil. João Valério quer ser reconhecido, décadas depois dos escritores românticos, procurando um pouco de fama em "lorotas em bom estilo".[28] O empenho do narrador-personagem, porém, é frustrante.

Retomando nosso objetivo, perceba-se que o sentimento de frustração diante da realidade desoladora é amplificado nos momentos de introspecção das personagens. Podemos assinalar mais dois momentos em que há a supervalorização do interior do narrador-protagonista, que será fulcral em romances posteriores.

2. TENSÃO INTERIORIZADA E INAÇÃO

A primeira passagem traz a visão cambiante de João Valério direcionada a Luísa – muito bem notada por Carina Ferreira Lessa[29]: ela é, em alguns instantes, venerada, e, em outros, odiada, havendo, ainda, trechos em que o narrador-protagonista reflete sobre essas alterações de julgamento. Vejamos, respectivamente, veneração, ódio, dúvida, nos exemplos:

> Bradei: "Luísa me ama! Estrelas do céu, Luísa me ama!". Imaginei que as estrelas do céu ficavam cientes e isso me deu satisfação. Uma delas tremeluziu mais que as outras, respondeu-me de lá, vermelha e grande. Desejei saber o nome daquele sol complacente.

---

27. Idem, pp. 23-4.
28. Idem, p. 24.
29. LESSA, Carina Ferreira. *Graciliano Ramos: o desarranjo interior e a estética da memória*. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2016, p. 71.

Belatriz? Altair? Aldebarã? Não conheço nenhum. Se eu fosse selvagem, metê-lo-ia entre os meus deuses.[30]

[…]

Patife! Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido. Mas, quando estava alguns dias sem a ver, eu descobria nela todas as perfeições.[31]

[…]

Como a gente cega! Talvez comigo se desse o mesmo. Não que Luísa fosse como Clementina. Graças a Deus tenho bons olhos, bom olfato, sei o que está limpo e o que é feio. Mas todas as belas qualidades com que me entretive a enfeitar o meu ídolo seriam o que eu julgava?[32]

Nessas sondagens do interior, o protagonista medita sobre as qualidades de Luísa por meio, obviamente, de sua perspectiva, muitas vezes envenenada pela frustração. Dada a ênfase na veneração, no ódio e na dúvida, é possível presumir que a mulher de Adrião seja motivo de grandes abalos emocionais em João Valério. Entretanto, ele não age quando a oportunidade de se unir, legalmente, a Luísa desponta após a morte do marido dela. Aliás, Isidoro, um dos amigos de Valério, afirma que, havendo boatos de uma relação amorosa entre o protagonista e Luísa, o casamento é um compromisso necessário:

— Não há ponderação — atalhou Isidoro. — O que há é que você deve casar com a moça, está é que a ponderação. Não sei o que houve entre os dois. Provavelmente não houve nada. Ou talvez tenha havido. Isso é lá segredo seu. O que é certo é que rosnaram por aí, você andava doido por ela e o Adrião deu o couro às varas.[33]

Linhas após relatar a recomendação do amigo, o narrador atesta que considerou o assunto: “Muitas vezes me ocorrera o que Isidoro acabava de sugerir-me. Indecisão”.[34] Entre a ação e a inação, ele escolhe a segunda opção, debatendo-se internamente:

30. RAMOS, Graciliano. Op. cit., p. 119.
31. Idem, p. 178.
32. Idem, p. 175.
33. Idem, p. 240.
34. Ibidem.

> Dois meses sem ver Luísa. À noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham murchado. Tentei renová-los, recompus mentalmente os primeiros encontros, na ausência de Adrião, entrevistas a furto no jardim, a tarde que passamos no Tanque, sob árvores. Mas apenas consegui recordar com viveza um raio de sol que atravessava a ramagem e vinha arrastar-se na pedra coberta de musgo, a garça displicente, um sinal escuro que Luísa tem abaixo do seio esquerdo. Lembrei-me também de me haver ela uma vez plantado os dentes no pescoço. Ao cabo de algumas horas a parte mordida estava vermelha e necessitando o disfarce de uma rodela de pano. Depois a mancha se havia tornado gradualmente esverdeada, amarelada, afinal desaparecera.[35]

Assim como a mancha fugaz no pescoço de Luísa, o sentimento do protagonista não se mostra indelével; ao contrário, a vacilação gera uma enorme indiferença, muito diferente das perturbações apaixonadas de outrora.

Outra passagem que nos leva ao âmago de João Valério é observada ao final do romance, quando ele se vê em grande aturdimento. Esse talvez seja o instante da maior exploração interior, acentuando mais profundamente o sentimento de inadaptabilidade. Na reconstituição da vida dos caetés, ele busca afinidades com a sua. Ele é e não é um caeté. Prostrado na reedificação do passado, também não consegue desvencilhar-se de Palmeira dos Índios. Reconstruindo algo pouco aderente a ele e devaneando um futuro paradisíaco, ele se instala *ad infinitum* no presente, como o indivíduo médio que está fadado a sempre ser, muito devido à sua prostração. Ele não é selvagem, como os caetés, nem totalmente civilizado para habitar o Rio de Janeiro e São Paulo. Vemos esse choque na consciência da personagem no monólogo do último capítulo:

> Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté.
> […]

35. Idem, pp. 240-1.

> Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté. Um caeté descrente.
> Descrente? Engano. Não há ninguém mais crédulo que eu. E esta exaltação, quase veneração, com que ouço falar em artistas que não conheço, filósofos que não sei se existiram! Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo – uma estrela no céu, algumas mulheres na terra…[36]

Apenas interiormente a comodidade da vida de pequeno burguês de João Valério é abalada. Ele se rende ao mundo provinciano, à vivência dos costumes de Palmeira dos Índios, desistindo tanto de Luísa quanto de escrever o romance sobre os índios: "Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte".[37] Todo o capítulo XXX – o penúltimo da obra – relata a rotina pacata do protagonista, que nela passa a encontrar satisfação, como é possível atestar, por exemplo, na adjetivação do seguinte trecho:

> Continuo na pensão de d. Maria José, mas aos domingos janto com Vitorino. Quase sempre vai Isidoro. A Teixeira, *excelente* dona de casa, traz aquilo *muito bonito*. Há no salão duas paisagens a óleo. Os móveis da sala de jantar foram substituídos por outros, onde porcelanas e cristais *novos* brilham. Uma habitação *confortável*.[38]

Entretanto, a desestruturação do equilíbrio de João Valério torna-se grave no capítulo posterior, quando, avistando o açude, relembra Luísa. Tomado por lembranças, ele entra "a vagar pela cidade, maquinalmente, levado por uma onda de recordações",[39] que o conduzem a passar a limpo os acontecimentos e as suas atitudes diante deles, numa autoinvestigação aflita sobre o que ele de fato é. Os movimentos finais do romance – nos capítulos XXX e XXXI – sintetizam o que ocorre em algumas ocasiões no livro, isto é, a passagem da crônica de costumes – muitas vezes encobrindo o mal-estar da personagem – para a introspecção – acentuando as suas perturbações e o sentimento de não pertencimento.

---

36. Idem, pp. 250-2.
37. Idem, p. 245.
38. Idem, p. 246, grifos nossos.
39. Idem, p. 249.

É num tom de total amargura, como vemos na citação referente às páginas 250-2, que o romance termina. Término, aliás, fenomenal, que figura como um dos pontos altos da sondagem psicológica de Graciliano Ramos, apontando para o que estava por vir. *Caetés*, como romance de estreia, inaugura, mesmo que incipientemente, alguns ângulos de visão situados no horizonte do escritor alagoano que, em obras posteriores, serão mais bem elaborados – como o aviltamento do que o rodeia e a constante autoanálise do protagonista.

A narração de costumes em *Caetés* resulta numa forma/conteúdo bem distinta da de *Angústia*, por exemplo, em que o extremo da inadaptação é representado nas associações tresloucadas e incontroláveis dos monólogos de Luís da Silva no que toca a pessoas e imagens tanto do seu passado mais próximo, quanto do mais longínquo. Indo ao encontro das ideias de Luís Bueno, concordamos que *Angústia* expande o que em *Caetés* é representado de forma embrionária. Ambos trabalham

> mais ou menos com a mesma equação: a do intelectual oriundo de uma aristocracia rural decadente que tem dificuldade em ver-se socialmente diminuído. *O que muda são alguns termos dessa equação, que resulta bastante linear no primeiro livro e muito complexa no outro*.[40]

Enquanto Luís da Silva é insistentemente inconformado, age sobre a sua insatisfação, mete-se no mundo, tenta "a vida como soldado", decai como "vagabundo e se reabilita na capital, como funcionário público e crítico literário", nunca encontrando descanso, remoendo febrilmente as mesmas ideias, numa inquietação violenta, João Valério, resignado, "aceita a sociedade no armazém dos Teixeira como reabilitação plena e se satisfaz".[41] Tais protagonistas partilham uma ânsia enorme de serem aceitos e, principalmente, assim como Paulo Honório, de aceitarem a si e ao seu passado, porém de forma muito distinta.

Antonio Candido[42] também assinala o tratamento diverso no modo como os sentimentos do narrador-protagonista são construídos em *Caetés* e nas obras posteriores de Graciliano ganhando nova dimensão: "Esse impulso irrefletido, essa irritação

---

40. BUENO, Luís. "Posfácio: uma grande estreia". In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., p. 265.
41. Ibidem.
42. CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 22.

com as regras sociais, mal pressagiam, aqui, o vulto que haverão de assumir nos livros posteriores". Mal pressagiam, contudo pressagiam. Já Hélio Pólvora diz que

> *Caetés* demonstra que o universo ficcional de Graciliano, limitado a aspectos de sua vida e experiência, alimenta-se de temas e personagens recorrentes que, já na estreia, feriam a sensibilidade do escritor, deixavam marcas perenes. Sem o João Valério […] não existiria o Paulo Honório […] e, mais acentuadamente, o Luís da Silva […].[43]

Pólvora[44] afirma, ainda, que *Caetés* é um "romance-síntese, o referencial de toda a obra do mestre". De fato, é necessário que se investigue o livro de estreia para que se obtenha uma interpretação cabível das outras obras do escritor de *Vidas secas*, que nunca escondeu – principalmente em cartas e artigos – a sua poética relacionada ao grau de empirismo contido em seus livros.[45] A percepção mais lúcida dos outros livros, advinda da leitura de *Caetés*, tem muito a ver com as similaridades e diferenças na constituição das personagens introspectivas de Graciliano – "sujeitos carregados de tiques, consumidos por uma ideia fixa, presos a qualquer singularidade maníaca".[46] Aliás, a menor introspecção em *Caetés* gera uma personagem que não se remete tanto ao ato reminiscente. Os choques em relação ao passado são mais brandos, e a sua relação com ele não vem à tona a todo momento, ou, como assinala Luís Bueno, "Valério prega esse passado com apenas um golpe de martelo e procura esquecê-lo".[47]

Reafirmemos que no romance, que se movimenta entre a crônica de costumes e a interiorização do protagonista, a narração dos hábitos de classe daquele universo provinciano é mais volumosa do que a introspecção. O livro se equilibra, desse modo, entre a tensão mínima e a interior, diferentemente de *São Bernardo* e de *Angústia*, em que as tensões crítica e interior são exploradas incisivamente. Além de João Valério não ser cindido como Paulo Honório ou, mais acentuadamente, como Luís da Silva, o

---

43. PÓLVORA, Hélio. Op. cit., p. 89.

44. Idem, p. 96.

45. Em carta à irmã Marili, Graciliano sintetiza essa atitude artística: "Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne". RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 293.

46. GRIECO, Agripino. "Graciliano Ramos: *Caetés*". In: BRAYNER, Sônia. (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Col. Fortuna Crítica, 2), p. 150.

47. BUENO, Luís. "Posfácio: uma grande estreia". In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., p. 265.

romance é narrado de forma mais linear e contida. As tensões histórico-sociais mais tênues não reclamam um tratamento oscilatório da matéria espaço-temporal, como em *Angústia*, por exemplo. Enquanto em *São Bernardo* topamos com uma perscrutação interior mais radicalizada do que em *Caetés*, amplificando a tragédia do sujeito e a sua tensão com o mundo.

Pedro Barbosa Rudge Furtado é discente, como doutorando, do Programa de pós-graduação em Estudos Literários da FCL/Unesp – Araraquara. É graduado em letras pela mesma universidade e mestre pelo mesmo programa com a dissertação "Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia" (2017). Concentra-se no estudo da literatura brasileira, principalmente da prosa do decênio de 1930.

Maria Célia Leonel é docente do Programa de pós-graduação em Estudos Literários da FCL/Unesp – Araraquara, onde é professora titular. Publicou *Estética e modernismo* (HUCITEC/Instituto Nacional do Livro, 1984), *Guimarães Rosa: magma e gênese* (Ed. Unesp, 2000) e *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil* (EdUFSCar, 2014, com J. A. Segatto).

Gabriela, cravo e canela e o degelo soviético: o apagamento da primeira obra escrita por Amado após *Os subterrâneos da liberdade*

Marina Darmaros

RESUMO: Este artigo aponta, com base em pesquisas em arquivos soviéticos inéditos e em outras fontes, para a existência de uma obra, nunca publicada, entre *Os subterrâneos da liberdade* (1954) e *Gabriela, cravo e canela* (1958), e a transformação do posicionamento público de Jorge Amado com o discurso secreto de Khruschov,[1] em 1956, que possivelmente ocasionou o apagamento daquela.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado; literatura brasileira; memória.

ABSTRACT: *Based on inedited documents from Soviet archives, this article points out to the existence of an unpublished book by Jorge Amado between* The Bowels of Liberty *(1954) and* Gabriela, Clove and Cinnamon *(1958). This situation might have occurred after Khrushchev's secret speech, in 1956. His public speech against Stalin might have caused the extinction of that book.*

KEYWORDS: *Jorge Amado; Brazilian literature; memory.*

1. Por trabalhar diretamente com originais russos, translitero seguindo as regras correntes do Departamento de Russo da USP, as que mais condizem, inclusive, com a pronúncia correta. Minha única exceção a essas regras é o «Щ», que a USP translitera como "chtch" e em cujo caso sigo as regras do *Manual da* Folha de S.Paulo, que substituiu a letra por "sch", ao invés do "shch" da transliteração inglesa. Para as tabelas de transliteração aqui citadas, consultar: FOLHA DE S.PAULO. *Manual da redação*. São Paulo: Publifolha, 2005; SCHNAIDERMAN, B. *et al*. "Tabela de Transliteração do Russo para o Português". *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo, n. 1, p. 393, mar. 2004. Para uma introdução às diferenças em transliterações russo-português, ver: MORAES, Eduardo Cardoso de. *Reflexões sobre a transliteração russo-português à luz da linguística saussuriana*. 2016, 46f. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.146115

Muitos pesquisadores da obra de Jorge Amado no Brasil e mundo afora debruçam-se, principalmente, sobre aspectos interpretativos de sua literatura. Apesar disso, há ainda uma abundância de material de arquivo intocado e a partir do qual se podem inferir diversas de suas escolhas artísticas – sobretudo levando-se em conta a alta atribuição que o fator político teve sobre seu legado como autor. Este artigo foi redigido com base em documentos originais e inéditos relativos a Amado armazenados no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Artes (RGALI, na sigla em russo), em Moscou, e no cotejamento de sua obra original, sobretudo "*Gabriela, cravo e canela*, com traduções para o russo.

O escritor baiano foi um dos estrangeiros mais lidos na União Soviética e, certamente, um expoente da literatura latino-americana traduzida ali. Amado nunca viveu em Moscou, mas sua filiação ao Partido Comunista a partir da década de 1930 e o exílio entre Paris e a Praga soviética, de 1947 a 1952, com inúmeras visitas à capital russa, certamente lhe renderam prestígio e aumentaram suas possibilidades de publicação no agora extinto país. A primeira publicação de Amado na URSS ocorre no mesmo ano em que ele conhece o soviético Iliá Ehrenburg,[2] em 1948, nas preparações, em Paris, onde já se encontrava exilado, para o Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, realizado em Wroclaw, na Polônia, no mesmo ano. Dois anos depois, já obrigado a deixar a França e vivendo em Praga, ele recebe o Prêmio Stálin da Paz, em 1951, pela obra *O mundo da paz*, em que louva o regime do ditador soviético. *O mundo da paz*, como relembra Marcos Silva,

> mereceu processo da parte do governo brasileiro e depois de 1956 (denúncia das políticas de Josef Stálin por Nikita Kruschev, XX Congresso do PCURSS), saiu de catálogo, atendendo a decisão do Autor, que perdura até hoje […] – mais de sessenta anos de silêncio. […] A desaparição editorial daquele livro – tornado raridade, disponível em poucas bibliotecas, vendido em livrarias virtuais a preços altos – é lastimável. E evidencia uma situação surpreendente: o que se anuncia como *Obra completa* de Jorge Amado é seleção, privilegia gêneros (principalmente, ficção, junto com memórias e biografias romancea-

2. Enquanto Ehrenburg relembra, em suas memórias (EHRENBURG, Iliá. *Liudi, godi, jizn*. Moscou: [s.n.], 1967), ter reencontrado o "velho amigo" em 1949, Amado se recorda, em *Navegação de cabotagem*, de ter embarcado para a Europa, em janeiro de 1948, com desejo de conhecer ídolos como Ehrenburg. No mesmo tomo, o baiano fala sobre o contato com o soviético nos preparativos, em Paris, para Wroclaw.

das) e exclui textos por vontade do Autor e/ou por desinteresse de editores, títulos como *Homens e coisas do PCB* e *O Partido Comunista e a liberdade de criação*, por exemplo.[3]

Assim, a questão da memória permanece oscilante na obra de Jorge Amado, com vestígios ainda hoje pouco investigados de lembranças que ele próprio tentou apagar. Uma dessas reminiscências, que apontamos como objeto principal deste artigo, é um livro que nunca foi publicado, redigido entre 1954 e 1956, período marcado por um *turning point* em sua obra e mentalidade política após o discurso secreto de Khruschov. Sua existência foi por mim verificada em documentos soviéticos relativos a Jorge Amado localizados no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Artes (RGALI, na sigla em russo), em Moscou. Em estenograma de uma reunião da Comissão de Países Latino-Americanos da União dos Escritores Soviéticos, datada de 8 de dezembro de 1959 e voltada especificamente para o livro *Gabriela, cravo e canela* (publicado em 1958 no Brasil), o futuro editor dessa obra em russo, que sai em 1962 na URSS, e jornalista da revista *Inostrânnaia Literatura* ("Literatura Internacional", que publicava trechos e obras literárias completas), Iúri Dashkêvitch, defende a publicação dela a outros sete membros da *intelligentsia* que discutem o destino do livro no país:

> Li o romance *Gabriela* não como leitor, nem como tradutor, nem como crítico. Tive que ler como editor de toda a publicação, para publicar esta obra na revista. Ouvi com muita atenção todos os que se expressaram a favor e contra aqui, e me parece que todos nós esquecemos, por um lado, do gênero dessa obra de Jorge Amado – tudo o que foi pensado e realizado por ele nesta obra como romance satírico. Aliás, esta capa [de uma mulher sem rosto, apenas com seios, como ressaltado por outra participante da discussão] também mostra isso.
>
> Para ser mais objetivo, trago a avaliação do romance pelo próprio Jorge Amado, que foi impressa na revista *Inostrânnaia Literatura*. Respondendo a nossa enquete sobre os planos de trabalho que enviamos a todos os escritores do mundo, Jorge Amado, ainda quando *Gabriela* não havia sido finalizado, respondeu:

3. SILVA, Marcos. "Uma viagem à esquerda: Jorge Amado sem (O Mundo da) Paz", R*evista Projeto História* – PUC, vol. 58, pp. 240-69, 2017.

> "Trabalho em um romance, onde estarão refletidos os costumes e a vida de pessoas da região cacaueira… /lê/[4]… Este livro é uma sátira aos resquícios feudais que imperavam então".[5]

O estenograma não cita o conteúdo completo da resposta de Jorge, mas localizei a enquete no número 6 da revista *Inostrânnaia Literatura*, de 1958, e o único complemento à resposta lida pelo editor Dashkêvitch é que "a ação do romance se desenrola em 1925, quando a vida em Ilhéus sofria diversas mudanças".[6] A resposta de Jorge Amado, figura carimbada nas enquetes da revista então, é bastante curta, sobretudo considerando-se que, dois anos antes, na *Inostrânnaia Literatura* (1956, n. 5), ele preenchera quase duas pautas ao atender a pergunta similar sobre seus planos de trabalho –, enquanto a maior parte dos 27 respondentes da enquete na mesma edição se restringira a um ou dois parágrafos. Seu laconismo pode indicar certo distanciamento dos *gatekeepers*. O conteúdo, por sua vez, é extremamente intrigante. Naquele ano de 1956, ele diz trabalhar em um romance ainda sem nome, cuja primeira parte retrata o cotidiano, a cultura e a "ausência de preconceito racial" em uma cidadezinha pacata e típica do Brasil chamada Areia Branca.[7] Até que um milionário chega dos Estados Unidos e compra alguns políticos. Assim, monta ali uma casa de jogo. O que vem a seguir quase nos faz acreditar que se trata de outra obra:

> Inicialmente o americano é recebido com grande simpatia, já que afirma ser outra pessoa, trazer a "civilização e o progresso" à cidadezinha de fim de mundo. Mas sua "civilização e progresso" contrariam o modo de vida brasileiro, sua moral e costumes ofendem os sentimentos mais nobres dos brasileiros. Ele busca comercializar os divertimentos brasileiros, banalizar as festividades populares, impor o preconceito racial. Na segunda parte do romance, conta-se sobre ambos esses acontecimentos e sobre como a população da cidade – do velho padre católico aos elementos de esquerda –, todas as camadas da sociedade se unem e conseguem diante da prefeitura uma limitação dos direitos do americano na exploração da casa de jogo.

---

4. "Lê", aqui, é a tradução exata do russo. Os estenogramas armazenados no RGALI (Arquivo Estatal Russo de Literatura) trazem diversos trechos assim, com um "lê" entre barras: significa que ali a pessoa que tinha a voz no momento estava lendo algum texto, mas o conteúdo dele não é digitado.
5. Fundo 631, lista 26, unidade de armazenamento 4471. Estenograma de reunião da Comissão dos Países Latino-Americanos da União dos Escritores da URSS de 8 de dezembro de 1959, 62 p. (Tradução minha).
6. AMADO, Jorge. *Inostrânnaia Literatura*, vol. 6, p. 218, 1958 (Tradução minha).
7. Idem. "Mejdunarodnaia anketa", *Inostrânnaia Literatura*, vol. 5, pp. 195-7, 1956 (Tradução minha).

Entre essas duas partes há um capítulo em que se descreve a história de um morador de Areia Branca, o jovem negro "Filu", que deixa a cidade para ser motorista de caminhão. Viajando pelas estradas do Nordeste do Brasil, ele vê a desgraça, a miséria, os esforços e a luta do povo, conhece a vida e amadurece. Voltando a Areia Branca no Ano-Novo, vendo as mudanças na cidade e o aborrecimento de seus moradores, Filu[8] começa a agir. Ele consegue unir o povo. Ele une o padre com os anticlericais, faz as pazes entre velhos inimigos e os conduz a uma luta lado a lado contra o inimigo comum.

Como se vê, é um romance sobre os problemas da cultura nacional do povo brasileiro, sobre a necessidade premente de união popular para a defesa de nossa cultura e nosso modo de vida. Esse romance tem temática nacional, mas não em um sentido restrito. Uma série de personagens positivos são estrangeiros (o árabe Naguib, o espanhol Felipe). No romance, mostra-se a contribuição de imigrantes saídos do povo trabalhador à criação da nossa cultura. É um livro anti-imperialista, que conta como o imperialismo dos Estados Unidos busca rebaixar e destruir nossa cultura nacional, seu caráter nacional. O livro mostra a insuperável força do povo.

A epígrafe do livro é de um conto de Mark Twain: "Na ilha, acaba de chegar um estrangeiro. É um norte-americano. Duvidosa criação".

Fiz sobre esse tema algo curto para o cinema. Agora isso vai virar um livro grande com 300 a 350 páginas, escrito no plano satírico. Penso que irei terminá-lo e publicá-lo neste ano.

No que diz respeito a planos futuros, penso em começar a trabalhar no segundo romance do ciclo *O muro das pedras* (o primeiro é *Os subterrâneos da liberdade*, já traduzido para o russo e publicado). Como se sabe, propõe-se falar no ciclo *O muro das pedras* sobre a luta política do povo brasileiro conduzida pelo Partido Comunista Brasileiro desde 1937 até hoje. A ação do romance *Os subterrâneos da liberdade* vai do período de 1937 a 1940. O segundo romance, *Povo na praça*, no qual pretendo trabalhar ao longo de 1956, é sobre os acontecimentos ocorridos de 1941 a 1945.

Neste romance, cujo plano está amadurecido o bastante para colocar no papel, tenciono contar como o povo brasileiro, sob a liderança do Partido Comunista Brasileiro, obrigou o governo fascista e pró-nazista a se colocar ao lado dos Aliados e entrar na guerra, como foram conquistadas as liberdades democráticas até a anistia de Prestes

---

8. A revista grafa o nome em russo como "Filu" (Филу). Difícil saber se essa grafia é a transliteração do que os tradutores julgaram ser a sonoridade da palavra ou se foi feita letra a letra, e o personagem não restou na *Gabriela* final.

e outros presos políticos, e sobre a atividade legal do Partido Comunista. No romance serão levantados grandes temas e conflitos como a ocupação de nossas bases pelos americanos, que usam sua posição de aliados para reforçar a pressão política e econômica sobre nosso país. Outro tema importante é a revelação da tentativa de minar o Partido Comunista por dentro, e exemplo disso é como essas atividades criminosas não apenas estorvaram sua jovem liderança chefiada por Prestes, sobrevivendo em rígida clandestinidade, mas também transformaram um partido pequeno em número de membros em um grande partido das massas.

A primeira parte do romance termina com a vitória sobre Stalingrado e a condução em profunda clandestinidade da terceira conferência nacional, a conferência da Mantiqueira. A segunda mostra a marcha da vitória do povo à democracia nos tempos em que as tropas soviéticas vencem nas frentes. A ação termina em 1945, com a instalação em São Paulo da primeira sede central dos órgãos do partido.

A estrutura do romance deixa uma série de questões que exigem obstinado trabalho. Penso em escrever no formato de um romance clássico, mas isso não significa que refutarei as formas que usei para escrever minhas obras anteriores.

Agora, junto a Astrojildo Pereira e Moacyr Werneck de Castro, monto uma antologia de prosadores brasileiros contemporâneos para a editora Izdatelstvo Inostrânnoi Literaturi. Pretendo rever para nova edição brasileira o livro *O cavaleiro da esperança*. Esses são meus planos para um futuro próximo.

Tenho planos de criar uma peça para teatro e um roteiro de cinema, mas para realizá-los, dependerá de quão rápido terminarei o romance que estou escrevendo![9]

Porém, o discurso de Khruschov em 1956 atrasou em mais dois anos a publicação de *Gabriela*, que sai em 1958. O enredo sofreu uma reviravolta tão grande, que não há quase coincidência com sua forma atual, não fosse a menção ao "comunista Felipe" e a "Naguib" (hoje "Nacib", cuja diferença de grafia não sabemos se decorre de uma transliteração desacertada do russo ou de um original diverso nessa fase inicial). Se, na reunião com a *intelligentsia* soviética para discutir a publicação de *Gabriela*, Dashkêvitch terminou a leitura do artigo no trecho em que faz referência à qualidade de "romance satírico" da obra, isto bastou para que os presentes – sobretudo a ala que era contra a publicação – percebessem que não só a obra, mas o próprio Jorge Amado havia muda-

9. AMADO, Jorge. Op. cit., pp. 195-7.

do. A espiã Nadiêjda Iakóvlevna Tultchínskaia (1902-1989),[10] que viveu entre Uruguai, Espanha, Argentina e México de 1930 a 1950, sob o codinome Iness, diz após a leitura: "Mas isso não deu certo".[11] Presidente da mesa de discussão, a tradutora do espanhol Elena Mikháilovna Kôltchina fez coro: "Sim, não deu certo".[12]

Apesar de todo o processo de revisão pelo qual passou o próprio Amado, depois do discurso secreto de Khruschov em 1956, que visivelmente causou as enormes alterações que observamos na elaboração de *Gabriela*, a pesquisadora Marly Tooge, que se dedica ao estudo das traduções da obra amadiana para o inglês, também nota que, paralelamente a esse lado satírico, o escritor mantém uma crítica ao sistema capitalista:

> [Com *Gabriela*,] Amado deixava de escrever romances dedicados ao Partido, passando a escrever livremente e a louvar todo tipo de liberdade. Mesmo assim, a tônica da defesa das classes subalternas, a contestação e a denúncia nunca deixaram de existir em sua obra. Já a rispidez política seria substituída pelo humor e pela ironia.[13]

Ao esmiuçar o alegado afastamento de Jorge Amado das estruturas formais de esquerda, Marly Tooge conta, baseada em entrevista do escritor a Alice Raillard, que ele afirmou ter deixado de militar no Partido Comunista, sem se demitir ou ser excluído dele, ainda no final de 1955.

---

10. Tultchínskaia foi criptógrafa do Departamento de Relações Internacionais do Comintern e mulher do espião Abram Iakovlevitch Guralski. Nascido Abram Kheifets, segundo Panteleev, e conhecido entre os brasileiros como Boris Heifetz, Guralski também usava o codinome Rustiko. Ele partiu para a América Latina com Tultchínskaia em 1934, e "considerava seu maior êxito o engajamento do radical brasileiro Luís Carlos Prestes ao movimento comunista" (WAACK, William. *Camaradas. Nos Arquivos de Moscou: a história secreta da Revolução Brasileira de 1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993). Quando o casal retorna a Moscou, Guralski é nomeado instrutor do secretariado latino-americano do Comitê Executivo da Internacional Comunista (IKKI, na sigla russa transliterada). Cf. PANTELEEV, Mikhail. *Aguênti Kominterna. Soldáti mirovôi revoliutsii*. Moscou: [s.n.], 2005. Informações a respeito de suas datas de nascimento e morte foram colhidas em entrevistas da autora deste artigo com familiares de Tultchínskaia.

11. Fundo 631, lista 26, unidade de armazenamento 4471, p. 50.

12. Idem (Tradução minha).

13. TOOGE, Marly D'Amaro Blasques. *Traduzindo o Brazil: o país mestiço de Jorge Amado*. Universidade de São Paulo, 2009, p. 39.

> O 20° Congresso do PCUS, que denunciou o terror stalinista, só aconteceu entre 14 e 25 de fevereiro de 1956. O prazo entre uma coisa e outra foi tão curto que a repercussão das revelações que aconteceram durante o Congresso calou por um tempo os militantes comunistas no Brasil e seu afastamento [de Amado] do PC não gerou grande repercussão. Foi então que escreveu *Gabriela, cravo e canela*.[14]

O detalhado depoimento de Jorge Amado – a respeito de um livro que, embora tivesse sua redação em andamento, nunca foi publicado – saiu na *Inostrânnaia Literatura* em maio de 1956, ou seja, três meses depois do discurso secreto. Assim, a resposta à enquete ele possivelmente escreveu e enviou por carta, como era praxe naqueles dias, ainda antes das revelações de Khruschov. Na resposta, Jorge Amado também afirma que aquela obra já estava em elaboração em 1956 e seria finalizada naquele mesmo ano, o que não ocorre. Planejada para constituir uma arma muito mais patente de propaganda ideológica anti-Estados Unidos, a obra seria a primeira publicada após *Os subterrâneos da liberdade*. Porém, nunca foi editada. A descrição de seu conteúdo inicial também joga nova luz sobre as afirmações que o autor faz em seu livro de memórias *Navegação de cabotagem*, de que já em 1951 se desiludiu com o governo soviético.

Sua rejeição às políticas soviéticas não passou despercebida para as autoridades e a *intelligentsia*. Ainda no estenograma da discussão de 1959 sobre a publicação de *Gabriela*, Dashkêvitch continua a afirmar que o romance "tem um elemento satírico", e complementa:

> Quando Jorge Amado esteve pela última vez em Moscou, ele visitou nossa redação [da revista *Inostrânnaia Literatura*]. Lá, ele passou cerca de três horas e meia conversando conosco. Ele contou por que escreveu esta obra. Ele disse, particularmente: "Eu queria largar o desafio da literatura do chamado realismo pessimista, ou seja, a literatura da decadência, do desespero, que inunda o mercado de livros do Brasil com obras de alma sombria… Eu queria escrever um livro ensolarado que fosse lido por todos… que exigisse que o leitor pensasse sobre muitos fenômenos da atualidade".
>
> É evidente que essa ideia arrebatou tanto o autor, que se preparava para escrever *Gabriela* inicialmente como um livro muito menor, de umas 120 ou 150 páginas – e, como ele mesmo disse, acabaram saindo 500 páginas.

14. Idem, p. 92.

> Acho que, ao avaliar este romance, temos, sobretudo, que concordar que o romance é uma obra de alto nível literário. Não é só a história curiosa da moça mulata Gabriela, não é simplesmente um romance de costumes do Brasil, mas acho que, de qualquer maneira, é uma obra satírica que esboça a realidade dessa época, do ano de 1926, que está representado no romance.
>
> Li este romance bastante precavido. Não consegui me livrar do pensamento que, literalmente, me perseguiu. Leio a obra de um homem que teve turbulências políticas extremamente complicadas tanto em relação a Pasternak, como à Hungria. Mas esta foi a primeira obra após essas turbulências. Por isso, li este romance com bastante ceticismo.[15]

Com efeito, quando Boris Pasternak foi escolhido para o Nobel de Literatura em 1958 e passou a sofrer perseguição do governo soviético, sendo obrigado a recusar a premiação, Jorge Amado afirmou que a expulsão do romancista russo da União dos Escritores mostrava que o órgão ainda era controlado por elementos da era Stálin.[16] Em declaração ao jornal carioca *Última Hora*, Amado chamou o caso de "terrorismo cultural" – o que o veículo de imprensa publicou, apesar de haver mantido, anteriormente, boas relações com a União Soviética.[17]

Localizada no RGALI,[18] uma pasta relativa a Pasternak possui cópias de livros, manuscritos e documentos datilografados com breves impressões de figuras equiparáveis a Jorge no sistema editorial soviético. A pasta, que contém treze folhas, traz as opiniões de "escritores progressistas" como Pablo Neruda e do então já ex-comunista Howard Fast. Elas foram muito provavelmente retiradas da coletânea *Reação à publicação de* Doutor Jivago*, concessão do prêmio Nobel e perseguição a Pasternak*, publicada pelo movimento anticomunista TsOPE (Associação Central de Emigrantes do Pós-

---

15. Fundo 631, lista 26, unidade de armazenamento 4471, pp. 50-2 (Tradução minha).
16. FINN, Peter; COUVÉE, Petra. *The Zhivago Affair: The Kremlin, the CIA, and the Battle over a Forbidden Book*. New York: Pantheon, 2014.
17. Por exemplo, quando se iniciou uma onda de acusações de que o fundador e editor-chefe do *Última Hora*, Samuel Wainer, havia nascido na Bessarábia, não podendo, portanto, chefiar a instituição, já que a Constituição de 1946 proibia o comando da imprensa por estrangeiros, Chateaubriand disse na tribuna do Senado Federal: "[…] aquela organização jornalística [*Última Hora*] tem a dirigi-la homens que servem ao ideal soviético, financiado por um verdadeiro 'Kominform brasileiro'". JORNAL DO BRASIL. "O caso *Última Hora*". 24 jul. 1953, p. 6.
18. Fundo 379, lista 5, unidade de armazenamento 295. RGALI.

Guerra)[19] em München, Alemanha, em 1958. É interessante notar que as folhas são uma parcela ínfima do relatório de 68 páginas da TsOPE, e terminam com as opiniões do escritor sueco Ivar Harrie. Apesar disso, uma reprodução integral posterior, publicada por Ivan Tolstói em seu relato dos eventos ligados a Pasternak, contém também declarações de Amado (que faltam à pasta do arquivo em Moscou):

> A expulsão de Pasternak da União dos Escritores Soviéticos prova que elementos sectários e dogmáticos ainda dominam na União Soviética; eles ainda tentam tolher a arte literária e impor uma única escola de pensamento – exatamente como acontecia no período de Stálin. A literatura e a arte não podem se desenvolver sem a existência de diferentes escolas de pensamento.[20]

Em referência à repercussão dessa opinião na União dos Escritores Soviéticos, Jorge Amado diria mais tarde a Alice Raillard:

> Houve um almoço na União dos Escritores. O secretário geral da União fez um discurso, saudou os escritores estrangeiros que estavam presentes – éramos vários – e, abertamente, fez alusão a minha declaração mostrando-se surpreso de que as pessoas que se diziam amigas da União Soviética divulgassem opiniões como a minha sem conhecer as coisas. Respondi-lhe que, na minha volta da China, depois do 20º Congresso, numa reunião da própria União dos Escritores, vários dos mais importantes autores soviéticos nos declararam responsáveis, ao menos implicitamente, pelos atentados à liberdade de criação durante o regime stalinista; citaram vários exemplos de obras às quais déramos apoio por pura questão de disciplina ao Partido. Eu mesmo falara bem de um romance que não valia nada, sobre a vida em um *kolkhoz* – este fora um dos exemplos. Naquele momento compreendi que era verdade, tínhamos parte da responsabilidade, e decidi que dali para frente eu diria apenas aquilo que realmente pensava. Concluí reafirmando que era monstruoso o que

19. Criado em 1952 por desertores com apoio e sob o controle norte-americano. Em 1957 o "pós-guerra" na sigla foi substituído por "políticos", tornando-se "Associação Central de Emigrantes Políticos". Servia tanto para estimular os emigrantes, como para propagandear ideias ocidentais, e era útil também para pessoas que não seguiam uma ideologia, mas se encontravam refugiadas. No início de 1960, porém, se dissolveu alegando falta de financiamento.
20. TOLSTOI, Ivan. *Otmiti roman Pasternaka:* Doktor Jivago *mejdu KGB i TsRU*. [s.l.]: Vremia, 2009 (Tradução minha. Originalmente em russo).

> acontecera com Pasternak, que ninguém, em lugar algum do mundo, tinha o direito de agir assim. Anos mais tarde, em 67, voltei à União Soviética e fui recebido na União dos Escritores pelo mesmo poeta, Alex Surkhov, que me repreendera na época. Recebeu-me declarando um poema de Pasternak… Nesse meio-tempo o escritor fora reabilitado.[21]

Jorge Amado provavelmente se refira aqui a Aleksêi Surkov (1899-1983),[22] poeta e jornalista laureado duas vezes com o Prêmio Stálin, em 1946 e 1951. Professor do Instituto de Literatura da União dos Escritores, Surkov tomou parte em campanhas militares e foi correspondente de guerra. Autor de letras de diversas canções de guerra, participou das discussões para a concepção do hino soviético, além de ter sido homenageado por Konstantín Símonov, em 1941, no poema "Você lembra, Aliôsha, do caminho a Smolenschina?" (em russo, "Ti pomnish, Aliocha, dorogui Smolenschini"). Foi vice-secretário-geral da União dos Escritores a partir de 1949 e primeiro secretário entre 1953 e 1959. Sua posição na questão de Pasternak não passou despercebida: dez anos antes, ainda em 1947, ele publicou um artigo intitulado "Sobre a poesia de Pasternak" ("O poezii Pasternaka") contra o escritor. Sobre Surkov, Liliana Zinôvievna Lunguiná (1920-1998), tradutora literária e filha do vice de Lunatchárski, diria: "Era um homem mau, engenhoso, perigoso, um típico 'apparatchik'".[23]

Nesse sentido, porém, um documento nos arquivos da União dos Escritores ampara a conjectura de uma possível rixa gerada ali. No *Relatório sobre as atividades literárias e sociais de Jorge Amado*, datado de 1951, 1955 e 1960, lê-se que "depois do 20° Congresso, Amado apresentou-se com artigos bastante pessimistas dizendo que não via ao seu redor nada além de sangue e sujeira" e que "O 'caso Pasternak' também despertou uma reação negativa [no escritor]. Amado chegou até a enviar um telegrama de protesto à União dos Escritores".[24] O documento também trata da criação da revista *Para Todos* de forma menos otimista do que as notas sobre esta na publicação soviética *Inostrânnaia Literatura*, e a liga às mudanças ideológicas de Jorge quanto ao realismo:

> A revista tinha por meta unir as mais amplas classes da *intelligentsia* brasileira, com o objetivo de criar uma frente nacional unificada de luta pela independência nacional.

---

21. RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990, pp. 208-9.
22. Apesar de "Alex" ser diminutivo de "Aleksandr", não de "Aleksêi".
23. Funcionário em tempo integral, devoto do partido ou do governo soviético.
24. RGALI Fundo 631, lista 26, unidade de armazenamento 4479 (Tradução minha).

> Visando a contribuir para a realização desses objetivos, Amado rejeitou a apresentação crítica de problemas sociais na atividade literária. Esse princípio foi pronunciado por Amado em entrevista a I. Gravin. Amado anunciou que é importante ao escritor progressista incluir em sua obra elementos nacionais. A colocação de quaisquer tarefas sociais não é obrigatória. A expressão prática dessa nova tese sobre a literatura progressista na prática foi o romance de Amado *Gabriela, cravo e canela*, que saiu em 1959 [sic]. De acordo com a opinião da imprensa burguesa, essa obra de Amado é um "evidente retorno do romancista ao passado do romance verdadeiramente artístico que surge após uma série de livros seus pouco artísticos, porém sociais".
> O romance *Gabriela, cravo e canela* é, em essência, em alguma medida, uma analogia da burguesia. A crítica burguesa aclamou altamente a obra de Amado. Amado, por sua vez, recebeu 5 prêmios nacionais pelo romance (um deles, o prêmio do PEN Club do Brasil).[25]

No caso da Revolução Húngara, levante popular iniciado no país em 23 de outubro de 1956 contra o governo soviético, o jornal *Para Todos*, editado por Amado, teria tomado posicionamento contrário ao PCUS, segundo o escritor afirma a Raillard.[26] São, porém, apenas três as menções ao país em 1956 no veículo. Já a criação de *Para Todos* foi anunciada pela *Inostrânnaia Literatura*, e suas matérias, divulgadas inúmeras vezes pela revista. Nenhuma delas é, tampouco, direta ou incisiva quanto à crise instaurada no país da Europa central. Outra meia dúzia de menções *en passant* à Hungria no jornal de Jorge Amado ocorre em 1957, raras tocando a crise ou emitindo qualquer juízo de valor quanto a ela – a mais próxima de tangê-la anuncia a exigência, pelo Comitê Nacional de Escritores Franceses, de notícias sobre o filósofo húngaro György Lukács, enquanto outra noticiava que ele estava vivo e refugiado. Em meados de outubro de 1956, no calor dos acontecimentos húngaros, a única menção de *Para Todos* ao país é feita por meio de um poema dedicado a um compositor antifascista refugiado nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, antes da ocupação soviética na Hungria – e decepcionado com o exílio, portanto quase pendendo para o lado soviético, como se segue:

---

25. Idem.
26. RAILLARD, Alice. Op. cit., p. 214.

Concerto de despedida de Bartok (Budapeste em 1941)

Georgy Somlyó

Ao deixar a pequena, a nossa doce Hungria,
Curvou-se o que jamais na vida se curvara
E a floresta das mãos, ruidosa, observai
Já o público não é, mas campo de guerreiros,

Que súbito na dor de todos, e na música,
Sentiu crescer em si a vaga de suas forças.
E, mais amargo e atroz, como jamais outrora,
O apelo da batalha, a ação de qualquer forma

E para erguer o tempo um dique a esta ameaça
E para dar um nome a todas as revoltas,
As grades rebentar, os lábios contraídos…

Lá vai correndo o mundo a rota proscrita.
E cada qual de nós também lá segue em busca
Do lar como um proscrito em sua própria pátria.[27]

Assim, apesar de Dashkêvitch citar um posicionamento amadiano reprochável do ponto de vista soviético, as críticas do escritor baiano se mostraram bastante veladas. Elas também não refletiram totalmente em suas relações com os *gatekeepers* soviéticos, que continuaram publicando-lhe a obra, inclusive Gabriela pesares. As próprias menções de Jorge Amado à crise húngara na época são hoje objeto de discussão. Por exemplo, as referências contemporâneas a um suposto artigo intitulado "Lama e sangue" sobre os acontecimentos na Hungria[28] parecem dizer respeito, na realidade, à resposta de

27. SOMLYÓ, Georgy. "Concerto de despedida de Bartok (Budapeste em 1941)", *Para Todos*, vol. 11, p. 11, 1956.
28. "O levante húngaro fez com que alguns membros deixassem o partido. Foi o caso do romancista baiano Jorge Amado, que chegou a escrever um artigo intitulado 'Mar de lama', no qual condenou a invasão da Hungria", escreve Maria Aparecida Aquino (apud RABÓCZKAY, Tibor. "Hungria 1956, a

Jorge Amado ao artigo, no jornal *Voz Operária*, “Não se pode adiar uma discussão que já se iniciou em todas as cabeças”, do redator João Batista de Lima e Silva. A íntegra da “Carta de Jorge Amado a J. B. de Lima e Silva” se segue:

> Meu querido Batista: Venho de ler teu artigo na *Voz* (Não se pode adiar uma discussão que já se iniciou em todas as cabeças) e apresso-me em trazer-te meu abraço e minhas felicitações. Artigo pioneiro, artigo necessário, abrindo um debate que está “em todas as cabeças” e que, como ainda não saiu das cabeças, sufoca todos os peitos, impede toda a ação, todo o trabalho, pois ninguém pode ter entusiasmo (falo, é claro, de gente honesta e sã e não de oportunistas e carreiristas) quando se sente cercado de sangue e lama e quando as consciências exigem que uma profunda, clara, completa e absolutamente livre análise dos erros seja feita, e de público, da qual todos participemos, desde o mais alto dirigente até a grande massa, que é a nossa própria razão de existir. Aproximamo-nos, meu caro, dos nove meses de distância do xx Congresso do PCUS, o tempo de uma gestação. Demasiado larga essa gravidez de silêncio e todos perguntam o que ela pode encobrir, se por acaso a montanha não vai parir um rato.
>
> Creio que devemos discutir, profunda e livremente, tudo o que comove e agita o movimento democrático e comunista internacional, mas que devemos, sobretudo, discutir os tremendos reflexos do culto à personalidade entre nós, nossos erros enormes, os absurdos de todos os tamanhos, a desumanização que, como a mais daninha e venenosa das ervas, floresceu no estrume do culto aqui levado às formas mais baixas e grosseiras, e está asfixiando nosso pensamento e ação. Nisso todos temos responsabilidades, uns mais, outros menos, e é com a consciência dessa responsabilidade, humildemente, que devemos vir, como homens honrados que somos, perante o povo brasileiro, com ele discutir e dele – finalmente! – algo aprender.
>
> Sou dos que têm confiança, meu caro Batista. Sinto a lama e o sangue em torno de mim, mas por cima deles enxergo a luz do novo humanismo que desejamos acesa e que foi quase submergida pela onda dos crimes e erros. Confio em que não exista homem honrado

----

revolução antitotalitária”. *Jornal da USP*, ano XXII, n. 781, 23 a 29 out. 2006. Disponível em: http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp781/pag1213.htm. Acessado em: 6 jul. 2017). Provavelmente ela se refere ao artigo intitulado “Carta de Jorge Amado a J. B. de Lima e Silva”. O “divórcio” em relação ao Partido Comunista Brasileiro é um capítulo à parte e merecedor de uma tese inteira a respeito, já que Jorge dizia ter se afastado, mas a instituição afirma que ele nunca se desligou formalmente.

entre nós que deseje ou tente impedir essa discussão indispensável e que tanto tarda: nem que deseje, sob qualquer pretexto, limitá-la ou bitolá-la, dirigi-la a seu bel prazer. Isso pertence a outro tempo, ao da mentira, ao do mandonismo, do espírito de seita, da humilhação do ser humano, da negação do homem. Porque se assim sucedesse, as consequências seriam terríveis para todos nós e para aquilo que é a nossa própria razão de ser. Creio que muito se errou, mas ainda creio na forma honrada como se errou. Eis por que espero que essa discussão continue aberta, sem limitações de qualquer espécie. Porque qualquer razão que fosse apresentada visando a impedi-la ou limitá-la significaria apenas o desejo de esconder a verdade e de entravar o irresistível avanço da democracia em nossa pátria, a marcha do nosso povo para o futuro.

Apesar de Amado escrever duas vezes sobre estar "cercado de lama e sangue", sua crítica é voltada sobretudo à falta de abertura para a discussão dos fatos pelo Partido Comunista Brasileiro, e nela intriga outra afirmação que pode ser lida de maneira favorável pelos *gatekeepers* soviéticos: "Creio que muito se errou, mas ainda creio na forma honrada como se errou". Assim, a meu ver, Amado conseguiu emitir uma mensagem ambígua que agradava tanto a seus *publishers* norte-americanos, como aos soviéticos, com a ideia de que crimes houve, mas esses foram cometidos com intenções nobres. Nos Estados Unidos o efeito de *Gabriela* à luz dos acontecimentos da época reflete essa ambiguidade:

Gabriela representa sem dúvida a liberação artística do senhor Amado de um longo período de compromisso ideológico com a ortodoxia comunista. Ele não teve que fazer uma declaração pública a respeito de sua presente visão para mostrar que sua integridade artística prevaleceu sobre a linha intelectual partidária. Ficou chocado com o derramamento de sangue na Hungria e criticou publicamente o manejo soviético do caso Pasternak e nessas recentes reações ele está muito próximo a intelectuais europeus como Jean-Paul Sartre, de quem é amigo pessoal. O senhor Amado continua a seguir de perto o desenvolvimento econômico do Brasil, mas está completamente convencido de que doutrinas rígidas extraídas da experiência russa são agora de pouco valor para o Brasil, onde ele acredita que as mudanças democráticas e pacíficas ainda são possíveis.[29]

Aqui também é interessante notar uma carta de Jorge Amado a Iliá Ehrenburg, que estava então em Estocolmo, localizada no RGALI,[30] datada de 31 de março de 1956, do

29. ONÍS apud TOOGE, Marly D'Amaro Blasques, op. cit., pp. 95-6.
30. RGALI Fundo 1204, lista 2, unidade de armazenamento 1207.

Rio de Janeiro, e extremamente amassada e suja.[31] Na missiva, o brasileiro fala sobre as publicações de Ehrenburg que agencia no Brasil. Ele conta que *Degelo* sairia entre junho e julho daquele ano no país e estava sendo vertido direto do russo por José Guilherme Mendes – "jornalista que te visitou com uma carta minha no verão passado", acrescenta. Menciona também o lançamento de "um grande quinzenário de cultura, em forma de jornal (como *Lettres Françaises*), amplo politicamente, que irá sem dúvida ser extremamente útil à causa da paz e do qual sou diretor". Com essas tarefas, Jorge Amado justifica a impossibilidade de visitar o russo na Suécia, lembrando, porém: "[...] mas estará presente à reunião o nosso caro Valério Konder, a quem peço ajudares com o mesmo interesse de sempre na solução dos problemas que ele leva a tratar". Além de lembrar que envia charutos, um cheque de 250 dólares americanos pelos primeiros 5 mil exemplares de *Degelo* e expressar saudades, Amado menciona, com a jocosidade de quem já falou antes sobre o assunto com o velho amigo, o discurso secreto de Khruschov, apenas um mês após seu acontecimento:

> Como gostas de histórias divertidas, quero contar-lhe que acabo de receber uma carta de Enrique Amorim, cujo conteúdo é o seguinte: "O xx Congresso vem de abolir o culto à personalidade. Um dos exemplos mais marcantes desse culto à personalidade, politicamente errado e daninho, é o culto desenfreado à personalidade do sr. Pablo Neruda. Sobretudo da parte dos franceses. Ante as decisões do xx Congresso é necessário terminar com isso. Abaixo Neruda!". Como tu vês, o xx Congresso abala também os arraiais da literatura latino-americana e logo contra o nosso querido Pablo que, aliás, está tranquilamente no Chile amando e escrevendo novas Odes. Dele tive notícias ultimamente e está bem.

Pode-se, portanto, imaginar que Jorge Amado não foi pego de surpresa com o discurso secreto de Khruschov, e que certa mudança no posicionamento público do escritor não se deu pela completa transformação de seu pensamento, mas sim da opinião pública, o que o levou a enterrar um livro que nunca existiu formalmente, exceto para os leitores da *Inostrânnaia Literatura*, entre *Os subterrâneos da liberdade* e *Gabriela, cravo e canela*. Mas a existência de esboços de tal livro nos arquivos de Jorge Amado em Salvador ainda é um mistério, dado o destino que este rendeu a *O mundo da paz*.

---

31. A impressão é de que ela teria sido jogada fora e recuperada posteriormente.

Marina Darmaros é doutoranda do Departamento de Cultura e Literatura Russa da Universidade de São Paulo e, atualmente, pesquisa as conexões entre o escritor brasileiro Jorge Amado e a União Soviética, com foco no *gatekeeping* e no cotejo da obra original com suas traduções para o russo, além de documentos dos arquivos soviéticos.

VERA LÚCIA DE OLIVEIRA

roça a língua de setembro sobre o mundo
com seu osso com seu dorso de vocábulo
limpa escadas lustra a casa lava e encera e passa
essa demora de memória que não passa

*

não ir pelo temporal nem pelo cheiro de pão
não roçar a campainha em noite de vendaval
não beirar as paredes como um cego que precisa do tato para sobreviver
não cruzar a linha da luz onde a poeira balança sem memória
não ir pelo caminho mais curto
não telefonar para as fotografias dos mortos

*

memória é medo
que se entreva
entre as teias
do corpo
memória é osso
sem carne
que cobrimos
da melhor forma
possível
para que não
sangre

*

encheu um copo de terra
achando que iria bebê-la

com água
antes da viagem

caso aportasse
em terra estrangeira
traria dentro o nome
de onde viera

Vera Lúcia de Oliveira é poeta, ensaísta e professora de Literaturas Portuguesa e Brasileira na Università degli Studi di Perugia. Entre os prêmios que recebeu está o de Poesia da Academia Brasileira de Letras, em 2005. Tem poemas e ensaios publicados no Brasil, Itália, França, Alemanha, Romênia, Estados Unidos, Espanha e Portugal. Os poemas aqui publicados integram o livro *Minha língua roça o mundo*.

Um mercenário alemão devora o Brasil, e nos conta

Tales Ab'Sáber

RESUMO: C. Schlichthorst, um dos viajantes europeus que nomearam o Brasil dos primeiros tempos em suas memórias de viagem ao país, entre 1824 e 1826, reconheceu elementos sociais importantes da formação escravocrata brasileira e deu formulação direta, reflexiva e quase realista para a experiência do Brasil, de um modo que os próprios brasileiros levariam mais de meio século para se aproximar daquela natureza de *forma literária* e sua produção de sujeito e vida social. Sua escritura moderna informa o que o país sempre quis esconder e revela que o atraso e a diferença econômica da nação pós-colonial eram também um cuidadoso e cultivado "atraso simbólico" sobre a experiência da sua própria vida.

PALAVRAS-CHAVE: Memórias de viagem; Brasil Império; representação da escravidão; forma literária; literatura brasileira.

ABSTRACT: *C. Schlichthorst, one of the European travelers who named Brazil from the early days in their memories of traveling to the country, between 1824 and 1826, recognized important social elements of the Brazilian slave formation and gave direct, reflective and almost realistic expression to the experience of Brazil, in a way that the Brazilians themselves would take more than half a century to get closer to that nature in literary form and their production. His modern scripture informs what the country has always wanted to hide and reveals that the delay and economic difference of the colonial nation was also a careful and cultivated "symbolic delay" on the experience of his own life.*

KEYWORDS: *Memories of Travel; Brazil Empire; representation of slavery; literary form; Brazilian literature.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146121

***O** Rio de Janeiro como é* foi escrito por um militar alemão popular cheio de espírito, mesmo que de superfície, e pleno de curiosidade, ainda que determinada pelo interesse próprio, para dar notícia ampla de sua experiência, entre 1824 e 1826, no Brasil, novíssimo país americano que despontava então no horizonte das nações modernas.[1] Schlichthorst foi um dos mercenários, soldados treinados que restaram sem trabalho após o fim das guerras napoleônicas, seduzidos e embarcados rumo ao país americano pelo duvidoso agente imperial von Schaffer – amigo íntimo de nossa imperatriz austríaca – cujas mentiras visando a atrair a escória alemã para formar as tropas estrangeiras do novo Império lhe valeram a alcunha de *carniceiro de gente*.

E, de fato, numa das muitas surpresas do relato do viajante sobre a sua experiência com o novo país – publicado em 1829 em Hannover através da subscrição de amigos –, ele nos conta a história de como o navio que o trouxera, bem como a outros futuros militares do Império tropical recém-fundado, se aproximava constantemente, por vezes, de se converter em *uma espécie de navio de escravos* – uma fantasmagoria dos mares mundiais que moveu toda a expansão do capitalismo mercantil desde o século XVI até o final do XIX – pelos modos totalitários dos contratantes e para a revolta de muitos dos *contratados* para a desconhecida vida nova no Brasil... Mary Karasch lembra, exatamente, que a experiência da importação de homens livres da época, mercenários, foi encerrada com importantes sublevações das tropas estrangeiras, que se sentiam ao final da história, no fim daqueles mesmos anos de 1820, exatamente *tratadas como escravos pelo oficialato do Império do Brasil...*[2]

Schlichthorst também foi aquele interessante escritor que, conhecendo o país desde as ruas de sua Corte nos seus primórdios, comentou as primeiras impressões e hipóteses sobre a natureza e o futuro da literatura brasileira que, ao seu tempo, estava toda por ser inventada. Seu pequeno tratado de teoria literária do Brasil era um trabalho retrospectivo de história da literatura colonial local, uma parte das suas memórias cariocas, um estudo especulativo sobre a ordem simbólica possível do novo país, também, em parte, por ser inventado, a respeito do qual Antonio Candido escreveu, com um mínimo grão de admiração e um tanto de respeito:

---

1. SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é, 1824-1826: uma vez e nunca mais*. Tradução de Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa, s.d. [1943]; [Rio de Janeiro: Senado Federal, 2010].

2. KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 126.

> Alguns viajantes estrangeiros se referem ao passado literário do Brasil ou auguram o desenvolvimento de uma literatura original, quando não fazem as duas coisas ao mesmo tempo.// Ninguém no primeiro sentido foi mais minucioso, interessado e simpático do que o alemão Schlichthorst, oficial nos corpos estrangeiros no Exército Imperial de 1824 a 1826, que publicou em 1829 um dos livros mais interessantes sobre o país [...].// Mesmo que os brasileiros não tenham tomado conhecimento da sua obra, escrita em alemão e a que não há referências no tempo, ela representa bem claramente o que nos interessa verificar: a noção da existência de uma continuidade literária e a formulação de princípios que deveriam caracterizar as novas tentativas literárias.[3]

Diferentemente das hipóteses ideológicas abstratas então em voga, não por acaso, sobre como narrar e inventar o Brasil e seu mundo, havia por parte do viajante e soldado alemão um interesse sobre as origens e o destino da literatura possível no novo país americano, uma real intuição de um movimento histórico próprio, de um escritor que se dedicou a escrever o Brasil ao seu próprio modo.

E, de fato, nas interessantíssimas memórias brasileiras de Schlichthorst lemos e ficamos sabendo, em um traço límpido e preciso, que, para a honra do novo país, na sua grande Corte, a cidade do Rio de Janeiro:

> Os traficantes de escravos são considerados os negociantes mais ricos da cidade. Habitam quase exclusivamente as ruas do Valongo, do Aljube e algumas outras nas proximidades do porto. Muitas de suas casas, que podem ser considerados verdadeiros palácios, têm a mesma disposição no andar térreo: largo vestíbulo dando para pequenos pátios, onde nada mais se vê além de bancos baixinhos. São o chamado armazém de depósitos de escravos, geralmente muito limpo, de chão lavado e varrido várias vezes por dia. A fresca brisa do mar sopra por toda parte, de maneira que, mesmo quando cheio de negros, pouco se sente o mau cheiro que caracteriza as cadeias e casas de detenção da Europa.[4]

É significativo o movimento de tolerância e entendimento que move o mercenário prussiano, que parecia, com grande ambivalência, buscar se abrasileirar na medida do que

---

3. CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1959, vol. 1, p. 302.
4. SCHLICHTHORST, C. Op. cit., p. 129.

lhe era possível, quando ele descreve o catálogo da vida civil sob o regime da escravidão brasileira dos anos 20 do século XIX – de fato o momento literário mais próximo da real civilização portuguesa tropical já instalada por aqui, herdada como mentalidade original, modo de ver e de agir que – na radical, inventiva e psicanalítica hipótese glauberiana de *Terra em transe – tem longa duração e costuma retornar*, particularmente em tempos de crise e de ruptura, como forma específica de resistência nacional.

O texto do alemão une, de modo bastante original, o armazém de escravos, a casa senhoril ampla, luxuosa e asseada ao modo tropical e a brisa fresca da grande cidade portuária, que beija e balança uma vida que quase chegamos a sentir, uma vida que deseja ser estável e digna, de modo contínuo e contíguo à sua própria ignomínia. Barbárie e civilização tropical, violência consentida generalizada e privilégios fantásticos dos senhores, luxo e escravidão, já andavam bem unidos, e o estilo límpido e realista do estrangeiro acentua a integridade, já quase estética, de tal mundo fortemente duplicado, mas de fato uno. Um mundo violento ao extremo frente à sua mão de obra produtiva, mas civilizado.

Curiosamente já parece haver alguma bossa brasileira nesta literatura de nossos primeiríssimos tempos, e o esforço em civilizar a vida escravocrata brasileira, e ser *civilizado por ela*, faz balanço, leve, rápido, mas preciso, como o vento, com a crítica atualizada aos momentos bárbaros de uma Europa que, surpreendentemente, do ponto de vista do projeto ideológico periférico, e de seu imigrante pobre, já não se apresentava exatamente como modelo. O escritor não se aterroriza diante da escravidão brasileira, e não a descreve em registro de inominável e irrepresentável barbárie. As cadeias da Europa – exatamente as mesmas estudadas por Foucault com enormes consequências para o entendimento do desenvolvimento do poder na modernidade – *cheiravam pior* do que os nossos armazéns de escravos, dizia um pobre-diabo em trânsito global, que provavelmente as conheceu. Será de fato em geral leve, quase descomprometida, a visão de Schlichthorst da cultura brasileira dos primeiros tempos, para ele um mundo especialmente gracioso e erótico de modo particular, vital e jovem, desde que se aceite como parte de tal encantamento, como vemos na passagem do sobrado armazém dos comerciantes cariocas, a naturalidade da escravidão onipresente. Ela fala de um mundo, e de um modo, que lembra muito bem os mexericos e a excitação superficial das jovens personagens de José de Alencar, de trinta ou quarenta anos depois, em seus romances urbanos ou até mesmo naqueles passados em venerandas fazendas imperiais, onde, de fato, diferentemente do alemão, apenas os escravos que se aproximavam da cozinha *existiam*, um pouco, para aquela escritura.

Assim, Schlichthorst pode ainda ir mais longe, e ensinar que o Brasil com sua ordem escravista era um caso concreto e objetivo de civilização que, se parecia desvio e discutível, e efetivamente o era, tinha dimensão positiva e prática própria:

> Entre os muitos milhares de escravas jovens que perambulam pelas ruas do Rio de Janeiro vendendo flores e frutas, talvez não se encontre uma só que recuse um convite para isso [*relações sexuais*]. Muitos europeus sentem aversão natural pelas raparigas pretas, mas, desde que a vençam, passam a gostar delas. Demais, há umas de feições tão lindas, de estrutura de membros tão esplêndida e de tanta frescura que se torna difícil resistir à tentação de possuir todos estes encantos por alguns vinténs.[5]
>
> Para dar ao bondoso leitor uma ideia aproximada da confortável vida meridional, tentarei fazer o resumo de um dia como, sem grandes despesas, os estrangeiros desocupados podem usufruir no Rio de Janeiro. Muitos acharão esta vida fastidiosa, mas são os que nunca experimentaram a deliciosa plenitude do *dolce far-niente.* Os raios do sol nascente entram no quarto pelos batentes abertos do balcão. Eu, como verdadeiro filho do Norte, que nunca fui amigo de acordar cedo, viro-me mais de uma vez na cama. Mas a fantasia pinta à minha inata preguiça os encantos de uma bela manhã, com as mais sedutoras cores, o bom senso a auxilia com algumas razões higiênicas e, assim, ela é vencida mais depressa e mais facilmente do que supunha.[6]

De modo significativo, os traços *brascubianos* deste discurso original sobre o Brasil já são acentuados – e aqui, como também ocorre no jovem José Alencar de *Ao correr da pena*, de 1854, o volúvel personagem Brás Cubas de Machado de Assis é o próprio sujeito da enunciação que, além de *narrador*, responde ao que fala *como um eu*, instâncias que gozam o direito contraventor real *de nada fazer*, *da preguiça senhoril*, ao mesmo tempo que de algum modo a notam como desvio moderno local, próprio de uma economia na qual quem trabalha são os escravos reais – e cada vez mais podemos compreender o quanto Machado de Assis apreendeu *em profundidade histórica*, em conjunto com a poderosa e extensa novidade da sua linguagem, o espírito e a formação de nossa ambígua elite imperial, e da nação. De fato, todos que se aproximavam do Império politicamente insólito, mas socialmente radical, do Brasil do século XIX, e que tenta-

---

5. SCHLICHTHORST, C. Op. cit., p. 135.
6. Idem, p. 83.

vam enunciá-lo com correção realista, se aproximavam espontaneamente do vértice da volubilidade, social, política e simbólica brasileira, em um fenômeno de força de imposição de uma realidade histórica sobre seus sujeitos e enunciadores muito notável.

Muito rapidamente, Schlichthorst aprende que a vida da elite nacional é a sustentação ideológica, graciosa ou cínica, tanto faz, de um estado de coisas em que os benefícios e privilégios são expressivos e singulares, incluindo aí vantagens e práticas simplesmente vedadas ao processo civilizatório do século do Capital e do mercado europeu, liberal, puritano já há séculos, e, gradualmente, burguês, vitoriano e, por fim, de mercado de massas. E também de luta de classes. Baseado na escravaria, e esquecendo o seu destino real – que, segundo o próprio Schlichthorst, morria então, na cidade, por volta dos trinta e cinco anos… – um homem livre, senhor brasileiro urbano, podia dedicar-se tranquilamente à preguiça, à vida levada na flauta, como passeio, ao uso erótico do corpo da escrava, se acaso o desejasse, e à graça distraída de uma civilização irresponsável, mas feliz. *À deliciosa plenitude de nada fazer*, em pleno século XIX. De fato, tudo indica, o Brasil já constituía fortemente então um estatuto singular de biopolítica, único no processo da modernidade ocidental: eram os corpos, os tempos e os usos da vida, tanto de senhores quanto de escravos, que se contrapunham e que se constituíam, como prática, em tal processo histórico que acumulava, de modo não íntegro, mas plenamente realizado como civilização, a sua alegria com o seu próprio terror.

Por outro lado, o imigrante soldado autor afirma também, de modo aberto e claro único no século XIX brasileiro, a presença de vida sexual negociada e amplamente disponível entre os homens livres e as escravas de ganho que circulavam com certa liberdade pelas ruas do Rio de Janeiro. Segundo ele, possivelmente não havia uma mulher negra escrava de ganho que, vendendo frutas ou flores, doces ou água, recusasse trocar alguns vinténs por algum sexo. Assim, a cultura popular da rua do Rio de Janeiro seria também uma imensa negociação sexual, certamente de pouco ganho e movimento social para as mulheres negras envolvidas. Schlichthorst, que aparentemente não tinha os impedimentos católicos em nomear coisas sexuais com o próprio nome, retomava uma questão real que a lírica seiscentista de Gregório de Matos, de seu ponto de vista concreto interessado na vida mundana e citadina na Bahia, já havia assinalado, duzentos anos antes, a respeito da escravidão urbana da então colônia e sua vida, em um discurso isolado em relação à máquina ideológica colonial hegemônica – católica e burocrática –:

> Mulatinhas da Bahia
> que toda a noite em bolandas

correis ruas, e quitandas
sempre em perpétua folia
por que andais nesta porfia,
com quem de vosso amor zomba?
eu logo vos faço tromba,
vós não vos dais por achado,
eu encruzo o meu rapado,
vós dizíeis, arromba, arromba.

Luiz Felipe de Alencastro, comentando esses versos, relembra que no Brasil ocorreu um fenômeno de formação de vida social, definido pelo sistema de interesses dos senhores e pela opressão do sistema do escravismo colonial, que transformou a miscigenação típica das violências coloniais em *mestiçagem*, configurando um processo histórico particular, complexo, que daria origem à nossa sociedade multirracial. E conclui com o que importa a este respeito: "o fato de este processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira".[7]

II

Para completar o quadro com bastante precisão frente às mazelas de longuíssima duração de nossa vida civil incivil, Schlichthorst, o soldado alemão agregado às tropas brasileiras, um possível protobrasileiro que fazia cálculos com juros para saber quanto enriqueceria em vinte anos *se investisse em escravos no Brasil*, concluindo ser um negócio bastante razoável, tem também o seu verdadeiro vislumbre do paraíso, de uma ordem muito especial e profunda de violências que começava então a ser festejada.

> Por mais dura que seja a um ouvido europeu a palavra escravidão, esse estado é, na América do Sul, em geral suportável. O português e o espanhol tratam bem seus escravos, sem dúvida melhor do que o plantador das Índias Ocidentais, seja inglês, holandês ou francês. Na cidade, o escravo é senhor de seu nariz e cuida de sua vida sem sujeição de qualquer violência. Não são grandes suas necessidades, e seus gozos nada lhes custam.

7. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 353.

> Qualquer terreno baldio vale por uma sala de baile, qualquer rapariga torna-se a dama do seu coração e, se de quando em vez necessita dum incitamento à alegria, encontra em todas as vendas, como bebida predileta e baratíssima, a cachaça.[8]

A longa duração desta noção, tão ideológica quanto concreta, a respeito do que viria a ser o povo brasileiro, impressiona. Segundo o relato, o escravo urbano brasileiro, já na sua origem, era uma espécie de *meio sujeito*, de uma vida *meio cativa*, produzindo experiências urbanas de um certo erotismo, singular e concreto. Sua vida também era marcada por próprias vantagens, produto de uma civilização ocidental particular, não constituída de forma *excessivamente rígida*. Desse modo, *um terreno baldio é uma sala de baile*, realizando uma imagem erótica e onírica pré-moderna brasileira, uma imagem dialética forte *de nossa civilização da precariedade* que vai atravessar grande parte de nossas ilusões e pesquisas estéticas e civilizatórias posteriores, já de cunho modernista.

É do espaço indeterminado de uma civilização incivil nos termos dos direitos universais, mas também incorrespondente às específicas violências superestruturadas modernas europeias, que surge a utopia de nossa expressão erótica concreta, junto à natureza e ao próprio gesto e corpo, *como civilização*. E o negro escravo, semiautônomo da cidade, mas escravo na apropriação absoluta do valor de seu trabalho, é o corpo social que expressa essa civilidade erótica moderna, utópica de um modo próprio, e radical.

Um terreno baldio, uma rapariga e um pouco de cachaça, na insolidez geral do país, produzem a vida do espírito nova de um povo cujo real estatuto jurídico é o de *escravo*, o que, segundo o soldado alemão, não deveria soar muito duro aos ouvidos europeizados, parciais. Neste mundo, para este povo, realiza-se uma modalidade precoce de *onirismo moderno*, baseado nas chibatas reais, em que *um terreno baldio é um salão de baile*. Ou, de outra perspectiva, tratava-se de uma cultura lúdica, compensatória do terror, que operava com as mesmas potências criativas *na ilusão* – que não equivale à *mentira*, lembra-nos Donald Winnicott. E o que mais este tipo original de deslocamento simbólico era capaz de produzir?

Esta concepção das coisas do Brasil, da cultura espontânea popular e erótica, estará presente, por exemplo, desde o samba urbano e seu carnaval até a *poesia pau-brasil* e o *Macunaíma*, dos nossos grandes modernistas, dos bólides e dos parangolés de Hélio Oiticica – uma palavra o artista recolheu junto a um mendigo, um negro velho… e

---

8. SCHLICHTHORST, C. Op. cit., p. 132.

uma *obra-corpo que fazia exatamente com que qualquer terreno baldio fosse um salão de baile…* Todas estas são obras e mundos avançados que pesquisaram e se constituíram diante e na *civilização da precariedade* brasileira, uma experiência popular original que se tornou pedra de toque da vanguarda futura possível.

E, enfim, no estudo social incorporado de Schlichthorst, surge a fala original da *cultura brasileira*, o primeiro resultado daquela mesma *África que um dia civilizaria o Brasil*, segundo o político conservador imperial, escravista, Bernardo Pereira de Vasconcelos:

> O canto, a dança e os folguedos enchem as horas de folga dos escravos. Quando se quer ver gente alegre, basta procurá-los. De natureza é o brasileiro melancólico, muito sensual, cerimonioso, e desconfiado, qualidades essas que não produzem a verdadeira alegria. A inconsciência do negro deixa-lhe gozar do que o momento lhe propicia, sem cuidados sobre o futuro. Sua dança predileta chamava-se fado, e consiste num movimento trêmulo do corpo que, suavemente embalado, exprime os sentimentos mais sensuais de um modo tão natural como indecente. São tão encantadoras as posições desta dança que muitas vezes os dançarinos europeus as imitam no Teatro de S. Pedro de Alcântara, recebendo aplausos entusiásticos.// Encontram-se, entre os negros, excelentes improvisadores. Todos os seus trabalhos, folguedos e danças são acompanhados de cantigas. Todas as impressões que recebem tomam uma forma poética. O pensamento gera a rima, e a rima gera outro pensamento. Estão sempre cantando suas felicidades e suas dores em estâncias mais curtas ou mais longas.[9]

O escritor estrangeiro nota a diferença cultural entre o espírito e os corpos dos senhores e o de seus escravos e observa que, embora desprovidos de direitos civis e de acesso ao espaço público da política e da economia que os implicava, eram os escravos que, com sua dança e sua música, já percebidas como ricas, ocupavam o espaço do mundo da vida e da rua, com elementos simbólicos fortes e novos. Eram eles que produziam o afeto da *alegria*, que seria ideologicamente tão característico do novo espaço social e nacional. E, com coerência e inteligência quase conceitual, Schlichthorst também concebe uma verossímil teoria materialista para o importante problema da felicidade dos pobres no Brasil, entendida como a *inconsciência*, ligada a uma hipersensibilidade para o presente, advinda

9. Idem, p. 142.

de uma plena consciência *sobre não ter futuro*. Assim nos oferece uma primeira imagem das práticas de vida criativa, da música misteriosa e mágica, mesmo que feitas à luz do dia e em plena rua, na capital do Brasil, dos reais antepassados dos que um dia seriam os nossos Cartolas, Caymmis e Manos Browns, dando-nos intuição para uma tradição profunda, de longa duração, de uma experiência popular brasileira que explica muita coisa.

O caráter repressivo de uma sociedade racista e religiosamente moral não podia se expressar integralmente então, na totalidade do mundo da vida e da cidade, como ação prática e política, policial, contra a vida cultural de maior erotismo dos pobres, escravos, negros, isto porque, muito provavelmente, em um país que ainda precisava importar até mesmo seu próprio exército por ausência demográfica significativa de um povo livre local, não havia força institucional, burocrática, nem riqueza disponível para a repressão geral de uma ampla expressão popular que se generalizava. Os corpos eram controlados, mas sua expressão não. Além disso, os escravos e escravas eram mandados à viração todos os dias e sua renda possível dependia de algo de seu próprio movimento livre, como se pode observar também no trabalho de Jean-Baptiste Debret no mesmo período. Nessa dimensão da vida, eles eram, por um segundo, quase *donos dos seus narizes*, nas palavras do soldado alemão. E ainda, sobre a "alegria" dos escravos, segundo o próprio Debret, desde os navios negreiros até os grandes armazéns de negócios do Valongo, *o antídoto para a depressão e a desmobilização dos escravos era fazê-los dançar e festejar*, em um paradoxo de inversão do sentido das coisas humanas verdadeiramente notável, *real* brasileiro, biopolítica perversa nacional, jogo entre poder e afeto que deu origem à famosa cena patética limite que Heine figurou em seu poema sobre o navio negreiro internacional: do traficante que obrigava os africanos a festejarem, no mesmo movimento que os escraviza, no navio e no mar que os desterritorializa de tudo, menos disso…[10]

Segundo o soldado alemão brasileiro, toda a experiência da vida negra era figurada, simbolizada, na forma poético musical, de qualidade e inteligência formal. Aquele registro estético-poético, lúdico-erótico, era o modo de uma experiência radical de violência em plena modernidade dizer de si própria, o vértice simbólico, como dizia Bion, que falava a história, o nome e a vida, simultaneamente, daqueles que não conheciam nenhum acesso à cultura letrada, própria do poder que os submetia, ocidental, colonial.

10. DEBRET, Jean-Baptiste. Org. STRAUMANN, Patrick. *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação.* Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 19.

No Brasil o pensamento popular, e negro e sua metafísica, ontologia e filosofia, sempre foi musical, e também sempre dançou, como um dionisíaco europeu moderno, no limite das contradições de seu próprio espaço histórico, desejou mesmo que Deus o fizesse.

III

O congelamento do espírito crítico e imaginativo, que correspondia ao congelamento da vida social movida por escravos, que não podia ser pensada, fez com que na primeira metade do século XIX nenhum brasileiro pudesse produzir algum discurso verdadeiramente moderno sobre o assunto, a escravidão, central à vida do país.

Não há registro na época de ninguém que tenha escrito com a liberdade de investigação e inteligência, de modo espontâneo, com traços baudelairianos *avant la lettre*, algo como o seguinte *poema em prosa* sobre a experiência de nossa escravidão:

> À frente da igreja, um telheiro sustentado por quatro colunas cobre bancos de pedra, que permitem contemplar comodamente a vasta superfície do Atlântico. Em face, boiam no espelho azul do mar ilhas emplumadas de palmeiras e vestidas de vegetação tropical sob o céu límpido e arqueado até o horizonte. Estirado num daqueles bancos, ouvindo o marulhar das ondas, sonhei que estava novamente a bordo e naveguei, com a velocidade do pensamento, de volta à minha terra distante. Então, ouvi pertinho de mim um som de marimba tocada por uma negrinha mimosa, que se aproximara e me oferecera doces. Tinha uma companheira, deitada perto, à sombra da igrejinha, naquela cômoda atitude que caracteriza os africanos. Para não desapontar a menina, comprei um pedaço de marmelada, bebi da sua bilha e pedi-lhe que dançasse. Não se fez de rogada muito tempo, chamou a outra, entregou-lhe a marimba e, à sua música, começou o fado, dança que na Europa seria julgada indecente e que aqui é inteiramente popular entre velhos e moços, brancos e pretos.
>
> Imagine-se uma mocinha na flor da idade, com um corpo soberbamente formado, negra como a noite, o leve vestido de musselina branca caindo negligentemente de um ombro, a carapinha oculta num turbante vermelho, olhos brilhantes como estrelas, a boca fresca como um botão de rosa desabrochando e dentes que ultrapassam as pérolas em brilho e alvura; imagine-se esta mocinha em movimento suavemente embalante, mãos e pés batendo o compasso da dança maravilhosa, ao lado de uma mulher bem nutrida, verdadeira beldade africana, assentada no chão e tocando a marimba com os

dedos carnudos; ouçam-se os sons do instrumento e o canto que o acompanha; depois olhe-se para mim, comodamente deitado no banco, com o desenfado de um fazendeiro das Índias Ocidentais, tragando e exalando o fumo aromático de um charuto, e se terá visto a cena que pretendo descrever.

A canção que a bela filha da África cantou, enquanto dançava, deveria ser mais ou menos esta:

Na terra não existe céu,
Mas se nas areias piso,
Desta praia carioca,
Penso estar no paraíso!

Na terra não existe céu,
Mas se numa loja piso,
E compro metros de fita,
Penso estar no paraíso![11]

Algumas das dimensões mais profundas da civilização da escravidão dos primeiros tempos do Brasil cabem nestas palavras. E elas nos surpreendem fortemente, por exemplo, ao indicar o amor da jovem escrava, realista, sem recusa da dureza do mundo, pelo espaço erótico e ideológico do novo país, que já a formara e formava. E o ainda mais surpreendente amor pela muito incipiente civilização da mercadoria local, que já parecia então, no início de tudo, convencer muito a moça. A mercadoria, a fita, a vaidade da beleza, o corpo erótico que dança e a sedução vital da garota se comunicam, nesta imagem que condensa muitos mundos, de alguém que recém pisava numa praia que era bem essa.

As quadrinhas populares cantadas pela linda garota escrava, recolhidas pelo escritor/narrador dono de inteligência moderna, têm correspondência social e de algum modo se aproximam *em complexidade* do poema fundador da sensibilidade romântica, melancólico, do ponto de vista da elite, que foi a famosa pequena obra-prima "Canção do exílio", de Gonçalves Dias. Aquela primeira obra significativa do campo simbólico e imaginário romântico brasileiro, da elite que buscava saber de si e pensar, e que gradualmente se

11. Idem, p. 177, 178.

aproximava da terra, tem profunda trama dialética interna com aquela pequena visão luminosa da utopia brasileira possível à vida popular da garota escrava. De fato, em ambas as poesias se sonha com uma terra maravilhosa, que tem algum vínculo com o paraíso, e que é bem esta. A moça inteligente que precisa ganhar a vida, e celebra seu poder de sedução encantado com arte, que lhe permite ganhar a vida, canta mesmo um primeiro *país tropical, abençoado por Deus*, paraíso no qual ela já *pisa as areias*, mas que, com inteligente ironia, ela sabe bem que *não é o céu*. Do mesmo modo que a tristeza profunda, embutida no poema emblema do pai de nosso romantismo reflexivo, também o sabe bem, embora o negue relativamente a favor do momento nacionalista que enfeixa a composição. Porém, o desterro da moça é, surpreendentemente, afirmativo, pragmático e positivo, ele está no fundo de um princípio de luta necessária pela vida, que erotiza com clareza o mundo ao redor, a praia, a loja e a fita, em conjunto com o próprio corpo da garota que performa a sua dança… Enquanto a tonalidade elegíaca do *exílio* da elite brasileira de Gonçalves Dias acentua o valor de *tristeza do Império* de sua experiência, e suas cisões subjetivas, melancólicas, com a própria realidade nacional, uma presença que é também, desde sempre, uma ausência. Tudo isto configurado, na poesia da menina, com elegância e precisão minimalista e concreta, digna de um poeta modernista futuro, talvez mais bandeiriana do que oswaldiana, e contado pelo escritor alemão em uma situação humana análoga àquela dos artistas e intelectuais plenamente modernos que, 150 anos depois, puderam anotar sobre um fenômeno semelhante da vida erótica nacional, *olha que coisa mais linda, mais cheia de graça, é ela menina, que vem e que passa, num doce balanço, a caminho do mar*. Algo deste mundo brasileiro, estético, conceitual e ético ao seu modo, já estava lá, no canto da menina que dança dentro da menina, do Rio de Schlichsthorst.

E também, pelo lado implícito da violência, na passagem estão cifrados os jogos sexuais culturais, o sexismo e o machismo tradicionais, próprios à cultura popular e ao modernismo populista brasileiro. Um mundo que tem origem nesta ampla negociação prática, que faz cruzar a visão do paraíso do corpo erótico da mulher, da negra ou da mulata brasileira, com o elogio erotizante do seu senhor, em busca de vantagens humanas possíveis frente à existência-limite do desamparo social e da ordem autoritária ao redor, que enquadra tudo. *Que nega é essa*? É o espaço erótico fundamental, sexualizado e negociado, que criou a cultura brasileira exatamente aí, entre o olhar desejante do senhor e o corpo funcionando como arma estética e erótica da escrava, para um virtual, e socialmente impossível, mútuo encontro, ou gozo. É a origem sexual real, fonte de cultura *desde os corpos* e também de violências sublimadas sem fim na expansão do espaço moderno brasileiro.

Desta mútua, mas desequilibrada no poder, sedução e relação sexual na linguagem, e na vida, nasceria a *máquina mulata* brasileira, o complexo cultural imaginário, apoiado no corpo, da figura feminina popular de origem negra, figura aberta à miscigenação desde a origem nacional, que seria emblema e objeto da busca de mediação com o popular de nosso modernismo, e também do próprio sexismo e machismo populares brasileiros, com suas formas de longa duração que vão de Schlichsthorst a Di Cavalcanti e a Jorge Ben. Era o mundo concreto que daria origem à figura social da *superexcitação sexual* da mulata, e da mulher, brasileira, cantada em prosa e verso como *civilização erótica baseada no balanço sensual do que era um corpo real* – um duplo popular, feminino, do *homem cordial*, masculino, e dependente –, mulata ainda mais exposta ao erotismo pela indeterminação de seu lugar de classe e pela indeterminação do seu lugar de raça, como anotou Gilberto Freyre, produto mestiço desta relação social sexual, origem de povo e de cultura no Brasil. Porque a ação sexual de senhores e escravas diminuía a dor violenta do cativeiro, como gesto político utópico… ou a aumentava, como produção de cultura somente desde aí?

E o fato escandaloso de que um aventureiro alemão, de passagem pelo país, negociando a sua própria identidade e sonho com o daquela nova terra, pudesse enunciá-la com tanta precisão e graça, mas que, efetivamente, só no século xx brasileiro discursos modernistas pudessem chegar a se aproximar do país naqueles termos, revela, pela própria ausência histórica *da nossa escritura nacional* sobre a coisa ao seu tempo, uma outra dimensão, vetusta e *casmurra*, de nossa formação simbólica nacional na escravidão. Para não dizermos, como efeitos duradouros de cultura, plenamente *burra*, de valorização da vida não intelectual ou consequente. A única inteligência produzida ao longo do tempo da elite brasileira para a condição social que de fato produzia era a inteligência da sofismática volúvel, infernal, expressa como objeto crítico radical por Machado de Assis. É também uma *tristeza do Império*, a impossibilidade radical de poder simplesmente contar a sua própria realidade.

Porque jamais um novo brasileiro daqueles tempos da origem, com seus códigos portugueses e católicos de conduta, com seu entulho simbólico clássico dissociado do senso da história, poderia expor a verdade erótica ambígua daquele seu próprio mundo, todavia um mundo de grandes, imensos, privilégios, desde o poder do dinheiro global até o acesso direto aos corpos, para o trabalho e para o gozo, produzidos pela presença da vida escrava. Jamais ele poderia se ver como o novo nababo tropical, *fazendeiro do ar das Índias Ocidentais*, que de fato era, cultivando uma cultura erótica de acesso ao corpo feminino negro, de preguiça, de prazeres e de estética tropical, ou *tropicalista*, que se

duplicava na vida ambígua, também convite interessado ao erotismo e à oscilação entre trabalho e preguiça, da própria casta trabalhadora, a grande escravaria urbana brasileira.

Assim nenhum brasileiro do tempo poderia definir bem o que era o *fado* por exemplo – palavra que ecoa o sentido do trabalho estafante, e o destino –, a *dança popular* que deu origem ao samba moderno, nos termos entre reais e conceituais com que Schlichthorst realizou – por ter mobilidade geográfica, mobilidade de classes, mobilidade de corpo e de desejo e mobilidade de pensamento –, livre o suficiente para de fato ser *simbolicamente livre* no país tropical dos senhores e dos escravos – um país hiperdeterminado na mentalidade, mas quase experimental no mundo da vida: "o fado consiste num movimento trêmulo do corpo que, suavemente embalado, exprime os sentimentos mais sensuais de um modo tão natural como indecente".

Definição elegante, que deixa entrever os dois polos do encontro sexual e cultural das raças e dos poderes no Império tropical: algo do *corpo natural*, talvez da dança original africana que certamente devia ter outro caráter, e algo do *corpo indecente*, desta dança já referida às tramas sociais, de sedução, enfrentamento e desacato controlado da ordem de poder colonial/nacional brasileira, em que as escravas jogavam abertamente com o poder de acesso dos senhores ao seu corpo, e de simultânea negação pela cultura oficial deste próprio corpo. Um corpo simultaneamente *natural* e *indecente*, assim africano e brasileiro.

Nenhum brasileiro pode nomear ao seu tempo este mesmo mundo brasileiro, que também, em meio ao próprio terror, era composto de joias humanas, *princesas à venda*, como aquela menina descrita por Schlichthorst, um homem que, ao atravessar oceanos, continentes e sonhos para vir trabalhar no Brasil de 1820, meio como servo, meio como senhor, atravessou todas as estruturas simbólicas nacionais congeladas da época, e tocou pela primeira vez a cultura brasileira moderna, já formada *nesta visão*, dando-nos notícia fresca de uma de nossas primeiras artistas.

Tales Ab'Sáber é professor de Filosofia da Psicanálise da Unifesp e autor de, entre outros, *O sonhar restaurado* (Editora 34, 2005), *A música do tempo infinito* (Cosac Naify, 2012) e *Michel Temer e o fascismo comum* (Hedra, 2018).

Godofredo Rangel leitor: memórias literárias na correspondência trocada com Monteiro Lobato

Camila Russo de Almeida Spagnoli

RESUMO: Com base na correspondência trocada entre Godofredo Rangel e Monteiro Lobato, reunida em *A barca de Gleyre* e no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, o artigo recupera algumas das principais referências a autores e obras, estabelecendo possíveis diálogos entre essas memórias literárias e a obra de Rangel.

PALAVRAS-CHAVE: Godofredo Rangel; Monteiro Lobato; *Suplemento Literário de Minas Gerais*; *A barca de Gleyre*; Epistolografia.

ABSTRACT: *Through the correspondence exchanged between Godofredo Rangel and Monteiro Lobato, gathered in* A barca de Gleyre *and in the* Suplemento Literário de Minas Gerais*, the article recovers some of the main references to authors and works, stablishing possible dialogues between these literary memories and the work of Rangel.*

KEYWORDS: *Godofredo Rangel; Monteiro Lobato; Suplemento Literário de Minas Gerais; A barca de Gleyre; Epistolography.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146109

Acabei de ordenar mais ou menos tuas cartas. Fazem um pacote de uns dois quilos. Impressos, dariam uns cinco volumes à Charpentier. Cá estão ao teu dispor. Foi meu compêndio de estética. Você e o Ricardo foram os meus dois iniciadores, você tem continuado o que ele encetou, arrancando-me da mão romances de fancaria e orientando-me o gosto pela boa leitura. Tuas cartas são um curso completo.

Godofredo Rangel[1]

Os escritores José Godofredo de Moura Rangel (1884-1951) e José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) partilhavam sua paixão pela literatura. Leitores privilegiados, opinavam sobre leituras, escritores e personalidades da época, ao mesmo tempo que compartilhavam seus textos e comentavam a criação. É o que registra o conjunto de cartas reunidas sob o título *A barca de Gleyre*, livro que Lobato organizou e publicou pela Companhia Editora Nacional em 1944.[2] A obra congrega, contudo, somente a correspondência ativa endereçada ao amigo Godofredo Rangel. Cobre o período 1903-1948, sendo o primeiro um bilhete sem data, dado como de 1903, e o último, uma carta de 23 de junho de 1948, doze dias antes da morte do remetente.

Diversas e indefinidas são as hipóteses para a não publicação das respostas do interlocutor lobatiano. Protegidas pelo direito à intimidade, as cartas são documentos sigilosos, como destaca Marcos Antonio de Moraes,[3] tendo seu acesso, consulta e publicação condicionados às autorizações do remetente e do destinatário, bem como de qualquer pessoa citada no documento, e, na ausência deles, de seus herdeiros legais. No caso das cartas de Godofredo Rangel, o responsável por conservar a correspondência em pastas, juntamente com os documentos restantes do acervo, é Márcio Sampaio, viúvo de Eliana Rangel, neta do escritor. Em 1984, foi ele quem organizou dois números especiais

1. SAMPAIO, Márcio (org.). "Godofredo Rangel/Monteiro Lobato: 40 anos de correspondência". *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 19, n. 948, 1° dez. 1984, p. 10. Carta de 15 out. 1916.

2. Utilizamos a edição: LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre.* Edição de Arlete Alonso (coordenação), Cecília Bassarani e Luciane Ortiz de Castro. Consultoria e pesquisa: Márcia Camargos e Vladimir Sacchetta. São Paulo: Globo, 2010.

3. MORAES, Marcos Antonio de. "Ligações perigosas". In: PINO, Claudia Amigo (org.). *Criação em debate.* São Paulo: Humanitas, 2007, p. 67.

do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (SLMG),[4] no qual dezessete cartas, até então inéditas, escritas por Rangel e endereçadas a Lobato, estão publicadas. Embora Sampaio não revele os critérios empregados para a seleção e a edição dessa parcela de missivas, no texto introdutório "A outra Barca", assinala a presença dos herdeiros na escolha "daquilo que lhes parece literariamente relevante", conforme vontade expressa do autor.

Em linhas gerais, a correspondência disponibilizada no *SLMG* recobre o período 1905-1945, diferindo do recorte apresentado em *A barca de Gleyre*. Resgata fragmentos do cotidiano de Rangel: a época dos exames finais (quando ainda era estudante), recordações dos antigos amigos, a dedicação aos diversos ofícios, a vida atribulada em contraste com o marasmo da roça etc. Acompanham-se também as discussões diante dos mais diversos temas: passagem do tempo, doenças, morte, artes, literatura, além de rastros e etapas do processo de criação e da própria preparação das cartas para a publicação.

A multiplicidade de referências literárias, deixadas em *A barca de Gleyre*, motiva diferentes trabalhos, principalmente como fonte de estudo da obra e da vida de Monteiro Lobato. Consegue-se, por meio da leitura da correspondência, passear pela biblioteca lobatiana, seja ela virtual e hipotética ou apenas fragmentos daquilo que foi outrora. Autores, obras, concepções estéticas, exercícios literários, em meio a tantas outras abordagens feitas à literatura, são assuntos extensivamente debatidos nos mais de quarenta anos de conversa epistolar.[5]

Desdobrando-se na trajetória de juiz, escritor, tradutor e professor, os caminhos de Godofredo Rangel também transitam pela literatura. Desconhecidos são os rumos

---

4. Márcio Sampaio organizou duas edições especiais do Suplemento Literário de Minas dedicadas a Godofredo Rangel, como forma de prestar uma homenagem ao escritor no ano de seu centenário. O primeiro número data de 24 de novembro e o segundo de 1° de dezembro, ambos de 1984: SAMPAIO, Márcio (org.). Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, ano 19, n. 947, 24 nov. 1984; ano 19, n. 948, 1° dez. 1984. Encontram-se digitalizadas as edições do Suplemento Literário de Minas Gerais. Disponíveis em: <http://www.cultura.mg.gov.br/a-secretaria/consulta-publica-2/suplemento-literario>. Acesso: 10 de maio 2018.

5. As inúmeras referências literárias presentes em *A barca de Gleyre* motivaram minha pesquisa de mestrado, "Monteiro Lobato, o leitor", cujo objetivo era recuperar parte das menções a leituras feitas pelo escritor, por meio das diversas citações a autores e obras. Além disso, reuni informações acerca dos títulos que estiveram nas estantes da biblioteca lobatiana e ainda permanecem no acervo do escritor na Biblioteca Infantil Monteiro Lobato (SP) no Fundo Monteiro Lobato, no Cedae/IEL (Unicamp). Cf. SPAGNOLI, Camila Russo de Almeida. "Monteiro Lobato, o leitor". Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

de sua biblioteca pessoal, quiçá destruída junto à parte do espólio do escritor.[6] É na correspondência com Lobato que, em meio às discussões sobre os mais variados temas, se testemunham momentos de formação e percurso literário, projetos de trabalho, gênese (muitas vezes compartilhada) e diversas etapas do preparo de obras e, principalmente, trocas de percepções de ordem literária.

O grande desafio é pensar no Rangel que, mesmo *ausente* na coletânea, *manifesta-se* em cada uma das missivas. Isto é, enseja-se a reconstrução, ainda que fragmentada e conjecturada conforme as reações do ponto de vista lobatiano, da identidade de Rangel, ou melhor, de sua imagem no conjunto epistolar, por meio das inflexões de sua voz em *A barca de Gleyre*. É nas cartas estampadas no *Suplemento Literário* que escutamos, mesmo parcialmente, a voz em geral silenciada de Godofredo Rangel. Apesar do volume de mensagens ser limitado, há alguns diálogos que se instauram entre os interlocutores.

Diante disso, a partir da correspondência restante em *A barca de Gleyre* e no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, foram selecionados alguns trechos nos quais se buscou reconhecer vestígios do perfil de Rangel leitor e estabelecer possíveis diálogos entre algumas dessas memórias de leituras e a obra do escritor. Não se pode perder de vista a presença de Monteiro Lobato, não só enquanto interlocutor, mas como organizador e editor das cartas, projetando suas memórias e, consequentemente, as de seu amigo. E, embora o trabalho se concentre na figura de Rangel, seria impossível desconsiderar ou não se referir a Lobato em todo esse processo.

AMIZADES LITERÁRIAS

As primeiras incursões de Godofredo Rangel pelas letras são registradas por Enéas Athanázio.[7] Na infância, o mineiro teria integrado grupos teatrais amadores, inclusive assinando a autoria de algumas peças. Dedicou-se também à escrita de pequenos jornais manuscritos cujas seções eram todas preparadas por ele – artigos, noticiários, páginas literárias etc. É nessa época que parece ter se despertado seu interesse pelo estudo da língua portuguesa, aventurando-se na tentativa de decorar todo um dicionário, leitura retomada anos mais tarde.

---

6. SAMPAIO, Márcio. "A outra Barca". *Suplemento Literário de Minas Gerais,* Belo Horizonte, ano 19, n. 948, 1º dez. 1984, p. 8.
7. ATHANÁZIO, Enéas. *Godofredo Rangel.* Curitiba: Gráfica Editora 73, 1977, p. 16.

Recordado na epígrafe que abre este trabalho, o amigo Ricardo Gonçalves (1883-1916), um dos "iniciadores" de Rangel, ao lado de Monteiro Lobato, deixa sua presença nas escolhas literárias do companheiro, durante o período de estudante de Direito, no Largo de São Francisco. Entusiasmado pelas obras de Escrich, Júlio Verne, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail e Montépin, o jovem leitor ampliaria seu percurso de leituras após conhecer Ricardo. Edgard Cavalheiro[8] conta que, no primeiro encontro, Ricardo surpreendeu-se ao deparar com Rangel debruçado sobre um desses autores de fancaria, tão interessado e "perdendo tempo com aquela droga". Assim, teria aconselhado "coisas de mais valor" e, na primeira visita que recebeu do novo amigo, presenteou-lhe com um exemplar de *Germinal*, de Émile Zola.

Por intermédio de Ricardo Gonçalves, Rangel conhecera Monteiro Lobato e, com outros companheiros, formaram o grupo autodenominado Cenáculo. Os jovens reuniam-se quase todas as noites no Café Guarani, à rua 15 de Novembro, e na república intitulada por eles de Minarete, chalé no Belenzinho, à rua 21 de Abril, onde os três amigos chegaram a morar juntos por alguns meses.[9]

É Lobato que, em 1903, intima Rangel a ingressar no universo das cartas. A chegada de uma nova missiva o entusiasma por lhe assegurar o diálogo com alguém cujas ideias são compatíveis com as suas: "Tua carta veio como aragem. Eu estava com saudades dum voo e aqui não há asas – só se discutem coronéis políticos e namoros. [...] Tuas cartas me são um estimulante; obrigam-me a pensar, abrem-me perspectivas".[10]

Alçam voo pela literatura! Percorrem desde clássicos da literatura universal a escritores brasileiros ainda inéditos em livro. Interessam-se por textos literários, críticos, verbetes, discursos... até mesmo um tratado sobre a criação de galinhas![11] Entre os frequentes, eventuais "formadores", podem-se assinalar, comentados, obras e estilos de romancistas como Anatole

---

8. CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955, pp. 78-9.

9. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997, p. 41.

10. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 55. Carta de Taubaté, 20 jan. 1904.

11. Em meio à vida da Fazenda, Lobato escreve em 19 de agosto de 1912: "Ontem, a *Galinocultura* de Delgado de Carvalho me enlevou a cabeça e a alma, como outrora as enlevava um romance de Daudet". Em sua tese de doutorado, Armando João Dalla Costa afirma que o *Tratado de galinocultura*, de Delgado de Carvalho, avicultor e autor de diversas publicações, estava entre os mais lidos na época. Cf. DALLA COSTA, Armando João. *Agroindústria brasileira contemporânea: Inovações organizacionais e transformações tecnológicas na avicultura*. Tese de Doutorado, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III. Paris, França, 1997, p. 60. Disponível em: <http://www.empresas.ufpr.br/teseajd.pdf>. Acesso: 28 de março de 2018.

France, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling, Nietzsche, Émile Zola, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis, entre tantos outros. No entanto, há nomes raros na epistolografia, mencionados apenas de passagem.

Nota-se que as trocas literárias eram também estabelecidas no âmbito material. As cartas demonstram a prática dos epistológrafos de emprestarem livros que, inclusive, pertenciam às estantes de outros amigos, como exemplifica Lobato: "Informa-me com segurança de que sabes do *Livro da jângal* pertencente ao Albino, que reclama a berros. Anda aí?".[12] Aliás, Lobato reclama da falta de cuidado de seu interlocutor com os títulos emprestados, que chegaram como "veteranos vindos duma guerra estropiadora", quando deveriam vir "como turistas que voltam duma viagem de recreio".[13]

Principalmente nos primeiros anos do conjunto epistolar, testemunham-se etapas do desenvolvimento de Rangel e Lobato enquanto leitores apurados e escritores em formação: sugestões e discussões sobre inúmeros autores e obras, preferências estéticas e estilísticas, exercícios de construção e aprimoramento expressivo, compartilhamento de manuscritos e de etapas do processo de criação. Tendo essas questões como ponto de partida, optou-se por concentrar o presente artigo no recorte temporal até 1920, ano em que Godofredo Rangel estreia em livro com *Vida ociosa*, e ambos os missivistas já estão lançados no mercado editorial.[14]

VELHOS AMIGOS FRANCESES[15]

> *Última leitura:* Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire. Livro para se ler aos quarenta anos, depois de embotados, apáticos, para se obter mais um estremeção nos nervos.*
> Godofredo Rangel[16]

Ao rastrear as referências de leituras em *A barca de Gleyre*, percebe-se que há, até 1910, o predomínio de citações de autores e obras relacionadas ao universo da *littérature*

—

12. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 164. Carta de Areias, 22 set. 1907.
13. Idem, pp. 204-5. Carta de Areias, 6 jul. 1909.
14. Monteiro Lobato estreia em livro com *Urupês,* em 1918, esgotando sucessivas tiragens.
15. Referência ao modo como Rangel se reporta a escritores que ele e Lobato leram na época do Minarete. SAMPAIO, Márcio (org.). "Godofredo Rangel/Monteiro Lobato: 40 anos de correspondência". *Suplemento Literário de Minas Gerais*, cit., p. 10. Carta de Belo Horizonte, 8 set. 1946.
16. Idem, p. 10. Carta de Três Pontas, 16 nov. 1919.

française, enfatizando o papel da cultura francesa (de modo especial, da literatura) em seu diálogo com o Brasil nos primeiros decênios do século XX. Se o período 1903-1918 é considerado o mais intenso da amizade escrita entre Godofredo Rangel e Monteiro Lobato, logo a presença francófona nas cartas deixa pistas de sua posição de destaque na formação de ambos os escritores[17], sabendo-se que nenhum dos dois visitou a França, nem há qualquer registro de amizade ou correspondência com franceses.[18]

A carta de 22 de setembro de 1907 é exemplar para discutir a forma como menções à literatura, indicações de leituras e comentários críticos se apresentam na correspondência. A citação reúne crítica de Lobato e revela leitores intelectualmente envolvidos com a produção literária francesa:

> De um ano para cá tenho acompanhado o movimento literário da França de hoje e me parece que não decai do anterior – tão nosso conhecido, com Zola, Daudet, Goncourt, Flaubert; e hoje te mando um volume do Tristan Bernard, pequena obra-prima de psicologia espirituosa, com muitas semelhanças com teu estilo e alguns personagens evidentemente furtados dos teus borrões. Nascido em França, serias o próprio Tristan Bernard. Lê e julga.[19]

Entre os citados, Alphonse Daudet é registro frequente entre os missivistas. Godofredo Rangel chega a compor um hino para recepcionar os amigos no Minarete, remetendo ao grito de guerra dos tarasconeses de *Port-Tarascon*:

---

17. Cabe notar que a relação com a França, registrada em *A barca de Gleyre*, não procede unicamente da literatura, pois se verificam referências a personagens históricas, como Luís XVI, Robespierre, Napoleão etc. Assinalam-se inúmeros vocábulos e expressões em francês nas cartas, inclusive trechos em que frases inteiras são transcritas.

18. É interessante perceber que, afora o contato com a cultura e, sobretudo, com a literatura gálica, o domínio da língua francesa permitia a Rangel e Lobato o acesso a outras literaturas estrangeiras. É o caso das versões em francês que tornaram acessíveis poetas, romancistas e filósofos, nomes como Goethe, Byron ou Hegel, e difundiram o romance russo a partir de 1880. Observa-se que o mesmo ocorre com os textos de Nietzsche, informação dada pelo próprio Lobato: "[…] Chegou-me o Nietzsche em dez preciosas brochuras amarelas, tradução de Henri Albert" (Carta de São Paulo, 2 jun. 1904). Há ainda outros autores lidos em traduções francesas, como Homero: "Sabe de alguma tradução de Homero em português? Leio na de Lecomte" (Carta de Areias, 3 fev. 1908). Isto é, na versão assinada pelo poeta francês Lecomte de Lisle, tradutor de Homero e Ésquilo.

19. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 163 e 164. Carta de Areias, 22 set. 1907.

Versão: *Port-Tarascon*	**Versão: Hino do Minarete**
Dé brin o dé bran	Dé brin o dé bran
Cabussaran	Cabússaran
Dou fenestroun	Dou fenestron
De Tarascoun	De Minaron
Dedins lou Rose	Dedins lou Tetiose

Imbuídos do *Tartarin*, os companheiros se faziam personagens da história. Ricardo era o herói que deu nome à narrativa. Rangel, Bezuquet. Cândido Negreiros, Bompard. Artur Ramos, o espingardeiro Costecalde. Lobato, Pascalon, o Engraçado.[20] Na carta de 1903[21] remete-se a Rangel como Bezuquet. Ainda impregnado por Daudet, Lobato, em algumas cartas, tomou emprestados elementos do romance. O bilhete que abre a seleção de *A barca de Gleyre* inicia-se com a saudação "*Té, muezins!*" e termina com "*Té, Bezuquet! Vé, Tartarin!*".

Daudet não é o único estimado na literatura francesa. A obra de Gustave Flaubert divide a opinião dos missivistas. A leitura desagrada e "maça seriamente"[22] a Lobato, que adverte o amigo: "Sare, homem! Estás malíssimo de ingurgitamento literário. Vomite o Flaubert!".[23] Entretanto, a forte assimilação de Godofredo Rangel pela escrita do autor de *L'éducation sentimentale* é novamente criticada após a publicação do conto "Gouache", no *Minarete*:[24]

> O teu "*Gouache*" do último *Minarete* (o prodigioso revisor do Benjamin deixou sair "Gonache", palavra sem significação que deve estar dando dor de cabeça nos pindamonhangabanos), e teu "Gonache" é uma pura imitação pastichada desse Flaubert que te anda estragando as tripas do estilo. Entre a maneira de Flaubert e a de Rangel a diferença é nula – o que seria ótimo para você, se você houvesse vindo ao mundo antes de Flaubert.[25]

---

20. Idem, p. 35. Nota de Monteiro Lobato.
21. Idem, p. 44. Carta de São Paulo, 1903 (sem data completa).
22. Idem, p. 85. Carta de Taubaté, 2 fev. 1905.
23. Idem, p. 54. Carta de São Paulo, 10 jan. 1904.
24. Jornal este que circulou em Pindamonhangaba/SP, mantido por Benjamin Pinheiro, de julho de 1903 a julho de 1907. Tanto Godofredo Rangel quanto Monteiro Lobato colaboraram com textos.
25. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 85. Carta de Taubaté, 2 fev. 1905.

Explorar diferentes padrões estético-estilísticos, como parte da formação de ambos os escritores, é tarefa prezada por Lobato. O *magister* do Cenáculo, epíteto de Lobato que os amigos usaram e ele próprio chegou a utilizar,[26] não economiza nas censuras. Embora insista para que Rangel se distancie do estilo "secante",[27] nota a persistência e prescreve a leitura de Anatole France, a fim de que seu interlocutor se cure da "flaubertite crônica". A brincadeira e o tom humorístico caracterizam o estilo lobatiano, assim como o discurso pedagógico e "catequizador": "Por que não afundas em Anatole, Rangel? Sabe que isso já está me revoltando – essa demora em entrares no bom porto?".[28] Logo, "para começo da catequese", indica *Crainquebille, Putois, Histoire comique*, *L'orme du mail*, *La rôtisserie de la reine Pédauque* e o Abbé Coignard – *Les Opinions de M. Jérome Coignard.*

São recorrentes também, no tempo do Minarete, as referências a Émile Zola, citados na correspondência os títulos *Germinal*, *L'assommoir*, *La joie de vivre*, *Le rêve* e *Le docteur Pascal* – da série Les Rougon-Macquart –, assim como *Travail* e *Mes heines*.

Apesar do pouco número de cartas disponibilizadas no *SLMG*, acompanha-se um breve debate em torno da estética naturalista. Sabe-se que Zola, entusiasmado com as pesquisas do fisiologista francês Claude Bernard, no campo teórico-prático da medicina, procura adaptar, de maneira literal, os métodos científicos à literatura, na medida em que vê esta como que determinada pelas ciências.[29] Em carta de 2 de fevereiro de 1905, Lobato admite não compreender a relação entre ciência e arte e conclui: "misturar estas coisas é tentar a combinação química de ovos e batatas".[30]

A discussão é retomada, oito dias depois, com a chegada da resposta de Godofredo Rangel que, assim como Lobato, critica a premissa de que a arte baseada na ciência seja verdadeira, contrariando o rigor metodológico de Zola em aproximar a arte da objetividade científica:

> Disseste na tua última que não compreendias que relação havia entre arte e ciência, e nem por que eu te perguntava se a arte deve ser sempre científica. Achas isso um absurdo. Eu

26. Termo utilizado em: Idem, Carta de Taubaté, 20 jan. 1904; Carta de São Paulo, 2 jun. 1904.
27. Idem, p. 95. Carta de Taubaté, 19 ago. 1905.
28. Idem, p. 140. Carta de Areias, 21 jan. 1907.
29. GOMES, Álvaro Cardoso. "O diálogo entre a literatura e as ciências: o romance experimental de Zola". *Graphos*, João Pessoa, vol. 8, n. 1, p. 107, jan./jul. 2006.
30. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 85. Carta de Taubaté, 2 fev. 1905.

> também. Fiz-te a pergunta porque em milhares de crônicas teratológicas tenho lido isso. Eu acho também que ciência é ciência e arte é arte.
> Por isso é que reprovo quando Zola diz a verdade na arte… *La verité, porque la verité…* Ora, esta expressão tanto tem de pedante como de falsa. Na arte absolutamente não se cogita da verdade, dessa abstração mental, e apenas da fidelidade.[31]

Na carta de 28 de janeiro, 1907, também registrada no *SLMG*, avançam as desaprovações de Rangel ao precursor do naturalismo, especificamente ao método do romance experimental e à redução das personagens aos mecanismos de repetição:

> Ora, o Zola um gênio! Tu me escandalizaste! Um homem de que todos os personagens se repetem, infalivelmente, repetindo-se como macacos o modo de falar, de sentir, de gesticular, de sonhar! Abre qualquer de seus romances, e lá verás sempre a mesma paixão épica, cega, obcecante, aprumando-se sempre para a mesma direção, tomada de um fatalismo irresistível, que a gente, lendo, fica adivinhando o decurso da obra toda. Um horror, uma máquina de repetição.[32]

Apesar das críticas que faz ao movimento, anos mais tarde Lobato admite o papel das leituras zolaianas na formação deles: "Um defeito meu, teu, nosso: damos espaço demais ao cenário, com prejuízo das figuras […]. Nós nos perdemos nas *mignardises* da paisagem, a copiar até as perninhas dos carrapatos – vício que vem do tempo em que o naturalismo zolaiesco nos seduziu".[33]

Cabe notar que o comentário lobatiano, ao apontar como "defeito" de ambos excederem-se nas descrições do espaço, parece antecipar, em certa medida, a crítica de Antonio Candido, registrada no prefácio de *Falange gloriosa* (1955). Nela, o prefaciador descreve a *maneira literária* de Godofredo Rangel como *caligráfica*: ela se assemelharia à de um grupo de calígrafos que, sensíveis à beleza formal da página, trariam à escrita uma aplicação minuciosa.[34] Aponta como pecado da literatura caligráfica, inclusive na obra de

---

31. SAMPAIO, Márcio (org.). Op. cit., p. 9. Carta de São Paulo, 10 fev. 1905.
32. Idem. Carta de 28 jan. 1907.
33. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 301. Carta da Fazenda, 30 jan. 1915.
34. CANDIDO, Antonio. "Literatura caligráfica". In: RANGEL, Godofredo. *Falange gloriosa.* São Paulo: Melhoramentos, [1955]. Prefácio, p. 4.

Rangel, a tendência ao rebuscamento e a frouxidão na economia do livro, caracterizada pela não subordinação a uma linha definida de composição, de modo que:

> propicia aquelas digressões em que o autor, dispersando-se, concentra-se em cada cena, cada episódio, cada diálogo, como se fossem autônomas, desligadas do contexto. Em escritor doutra índole, ou menos pulso, esta composição lassa poderia levar ao desalinho da forma e à confusão do assunto. No calígrafo, leva sobretudo a certa miopia novelesca, ao desconhecimento da estrutura em benefício dos pormenores, que avultam deste modo como pretexto de um lavor caprichoso e aturado.[35]

Inúmeras referências a escritores franceses estão registradas na correspondência. Poetas, ficcionistas, teatrólogos, ensaístas… a lista é extensa e variada. Devido aos limites de extensão deste trabalho, não é possível estudar cada um desses escritores na relação que têm com a formação de Godofredo Rangel e sua produção literária, o que exigiria uma série de análises.[36]

EM BUSCA DE ESTILO E EXPRESSÃO

> Ando com saudades da literatura e das piabas do Machado. O que de melhor li aqui foi o Gervásio Lobato, engraçadíssimo autor português, que deves conhecer.
> Godofredo Rangel[37]

35. Idem, p. 7.

36. É preciso destacar que não passam despercebidas as menções a outras literaturas, que motivaram estudos como o da pesquisadora Raquel Nunes Endalécio sobre a relação de Lobato com escritores gregos, o de Ana Luiza Reis Bedê, que focalizou a presença da França nas cartas, e o de Lucila Bassan Zorzato sobre as referências alemãs.

Cf. ENDALÉCIO, Raquel Nunes. *A (re)construção do mundo clássico na obra de Monteiro Lobato: fontes e procedimentos*. 176 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

BEDÊ, Ana Luiza Reis. *Monteiro Lobato e a presença francesa em* A barca de Gleyre. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2007.

ZORZATO, Lucila Bassan. "A Alemanha em Lobato". Anais da X Semana de Letras. 70 Anos: A Fale Fala. *Anais X Semana de Letras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Lucila-Bassan-Zorzato.pdf>. Acesso: 15 de agosto de 2018.

37. SAMPAIO, Márcio (org.). "Godofredo Rangel/ Monteiro Lobato: 40 anos de correspondência". *Suplemento Literário de Minas Gerais*, cit., p. 9. Carta de Campinas, 1912.

Por volta de 1909, a literatura portuguesa passa a ganhar espaço no jogo epistolar, sendo Camilo Castelo Branco o escritor mais citado nas cartas do período. Contudo, desde 1903, diferentes autores portugueses aparecem nas páginas d'*A barca*; alguns apenas uma vez, outros com mais referências. Desse modo, encontram-se: Eça de Queirós, Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Luís de Camões, Bocage, Fialho d'Almeida, Frei Luís de Sousa, Almeida Garrett, Carlos Malheiro Dias, Eugénio de Castro, João de Lucena, Pedro Antônio Correia Garção, Pe. Antônio Vieira, Antônio Feliciano de Castilho, Pe. Manuel Bernardes, Nicolau Tolentino de Almeida, Francisco Manoel, Teixeira de Pascoais e outros.

Estudar a língua portuguesa e o uso modelar em escritores ocupava grande parte do tempo dos missivistas. A leitura de dicionário, empreitada já iniciada por Rangel, é também mencionada em carta por Lobato, como exercício formador das respectivas expressões: "Estou lendo e marcando as palavras úteis para o meu caso, os sentidos figurados, aproveitáveis nesta 'nossa' literatura etc. Ainda estou no 'A' e já tenho belos achados. É um verdadeiro mariscar de peneira. Deves fazer a mesma coisa, e depois trocamos as notas".[38]

Outra importante referência na formação de Godofredo Rangel é recuperada em carta de 1910, no *SLMG*, na qual ele afirma recomeçar seu estudo do português, prosseguindo na quarta leitura de *Os Lusíadas*, enquanto seu interlocutor admitira não ter conseguido terminá-la após cinco tentativas.[39]

Ambos recorrem aos autores portugueses como meio de aprofundar seu aprendizado da língua. Trocam livros, notas e análises, citam trechos das obras em meio às cartas, propõem planos de estudo e exercícios de escrita. O nome de Camilo Castelo Branco destaca-se na correspondência, dado o encantamento dos epistológrafos por seu estilo literário, citando-se uma variedade de títulos: *Onde está a felicidade*, *Vingança*, *Anos de prosa*, *Agulha em palheiro*, *Amor de salvação*, *Vinte horas de liteira*, *Os brilhantes do brasileiro*, *A mulher fatal*, *Noites de insônia*, *O regicida*, *Novelas do Minho*, *A caveira da mártir*, *Eusébio Macário*, *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*, *A brasileira de Prazins*, *O vinho do Porto* e *Boémia do espírito*.

Na carta de 16 de janeiro de 1915, Lobato revela o mecanismo de apropriação de suas leituras e critica o método de estudo de Rangel:

---

38. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*, cit., p. 207. Carta de Areias, 7 jul. 1909.
39. Idem, p. 106. Carta de Taubaté, 15 mar. 1906.

> Na tua carta levas ao extremo o estudo camiliano. Levas ao extremo de esfarelá-lo num glossário metodicamente disposto para a rebusca de frases feitas. Condenas aquele meu terreirinho limpo onde caíam as sementes que o vento traz. Com o teu sistema de glossário, sabe o que acontece? Tornamo-nos uns Camilos enfezados, uns puros camelinhos, quando o que eu quero é que de Camilo tu saias mais Rangel do que nunca e eu saia bestialmente Lobato – embora sem as brocas e lagartas para as quais o melhor veneno é justamente Camilo.[40]

Impulsionados a conquistar sua própria expressão ou encontrar-se estilisticamente, os amigos compartilhavam seu *modus operandi* frente aos estudos e exercícios literários. Lobato vale-se do neologismo "lobatizar" e "rangelizar" para designar a busca de um estilo próprio.[41] Logo, a leitura torna-se espaço de construção da própria identidade, por meio de uma assimilação vocabular trabalhada.

As divergências metodológicas prosseguem, enquanto a temática do desenvolvimento estilístico é retomada em diferentes cartas. Porém, o afinco em destrinchar o ficcionista de *Eusébio Macário* acaba por deixar traços na escrita de Rangel. Ao ler o manuscrito de *Vida ociosa*, Lobato aconselha o amigo a "podar as camilices enxertadas na primeira parte".[42] A crítica reaparece na carta seguinte, reforçada pela leitura do professor mineiro Adalgiso Pereira, condenando os trechos em que "Camilo está demais".[43] Éneas Athanázio reconhece também a influência do autor luso na escrita do romance *Falange gloriosa*, apontando o abuso no descritivo e na caricatura, bem como o uso reiterado de expressões e vocábulos arcaicos e em desuso, mesmo na época em que o livro foi escrito. O biógrafo lista ainda termos presentes no texto de Rangel identificados em *Amor de salvação*.[44]

Fialho d'Almeida é escritor igualmente estimado pelos correspondentes: "Fialho é um estilo, Rangel! São dois os grandes estilos – Camilo e Fialho".[45] Em nove cartas de *A barca de Gleyre* cita-se o ficcionista português como modelo a ser estudado: "Que

40. Idem, p. 297. Carta de Caçapava, 16 jan. 1915.
41. Idem, p. 78. Carta de São Paulo, 15 nov. 1904.
42. Idem, p. 325. Carta de São Paulo, 1º ago. 1915.
43. Idem, p. 326. Carta de São Paulo, 4 ago. 1915.
44. ATHANÁZIO, Enéas. Op. cit., p. 73.
45. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 407. Carta de Caçapava, 3 out. 1917.

estilo! Bárbaro como um huno, belo como a saúde. Estilo que não dá satisfações a ninguém – que não manda dizer".[46]

O apreço de Rangel pelo prosador lusitano está registrado em "O estilo de Fialho", seu artigo de estreia na *Revista do Brasil*, em janeiro de 1917. Para Lobato, o autor de *A cidade do vício* era, como se destacou, dono de um estilo vigoroso, firme; na crítica rangelina aponta-se novamente essa característica da escrita do autor: "traço bem saliente da obra fialhesca, irmão gêmeo do tom categórico, afirmativo, já assinalado, é a liberdade com que diz tudo que quer, cruamente, galegamente, sem eufemismos nem circunlóquios, com a expressão justa, embora porca".[47]

Para estudo da língua, em diferentes cartas, Lobato também indica ao amigo as leituras de Machado de Assis, Euclides da Cunha e Rui Barbosa.[48] Cabe pontuar que, embora companheiros em busca da formação de seus estilos, o escritor de *Emília no país da gramática* ainda se vê distante de conquistar a expressão almejada. Encontra em Rangel, entre tantos compartilhamentos que a amizade lhes proporciona, um belo gramático,[49] alguém que o auxilia nesse caminho, por meio da leitura de seus manuscritos e do apontamento de correções. Ao receber crítica de Adalgiso Pereira, na época revisor da *Revista do Brasil*, acerca do conto "O engraçado arrependido" (posteriormente lançado no volume *Urupês*), o taubateano, ainda que humoradamente, não hesita em reconhecer a autoridade de Rangel frente ao exame gramatical de seus textos:

> [Adalgiso Pereira] está como revisor da *Revista* e queixa-se de meus descuidos e deslizes. Vou responder que o meu colocador de pronomes é você, e também o meu mondador de ingramaticalidades; de modo que qualquer queixa contra mim deve ser encaminhada a você, pois assim encurtamos caminho.[50]

---

46. Idem, p. 310. Carta da Fazenda, 30 mar. 1915.
47. RANGEL, Godofredo. "O estilo de Fialho". *Revista do Brasil,* São Paulo, vol. IV, n. 13, pp. 53-9, jan. 2017.
48. Em *A barca de Gleyre*, referências a Machado de Assis: cartas 14 ago. 1909, 30 ago. 1909, 3 jun. 1915, 10 jul. 1916; Euclides da Cunha: 11 set. 1911, 30 set. 1915; Rui Barbosa: 2 jan. 1909, 27 jun. 1909, 1º jul. 1909, 15 set. 1909.
49. Alusão à carta de 10 de janeiro de 1917, na qual Lobato recebe resposta de uma dúvida gramatical que o atormenta acerca de uma silepse que lhe "pareceu asneira" no começo de um artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo.* LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 387.
50. Idem, p. 394. Carta da Fazenda, 22 abr. 1917.

Aliás, na carta em questão, Lobato recomenda o envio de exemplar do *Estudo prático de Português* (1917),[51] espécie de pequena gramática assinada por Godofredo Rangel, para Adalgiso Pereira. Logo, o empenho do jovem escritor em estudar a língua portuguesa viabiliza, além de exercício para formação estilística, matéria para seu livro abordando assunto gramatical.

ENTRE TANTAS LEITURAS

Traduzir livros foi outra atividade de Rangel que lhe permitiu ampliar seu repertório de leituras, caminho também trilhado pelo amigo Lobato. O tempo gasto com a tarefa chegou a ser assunto da correspondência entre eles: "Pelo meu setor nada de interesse. Continuo a traduzir. Estou agora roendo um terrível *Emile Zola*, biografia, de um americano – cousa lenta, para meses".[52] No ano seguinte, nove meses após a carta, Rangel reporta-se outra vez ao trabalho na mesma obra: "estou rematando uma tradução e pedindo outra à Editora. Autor dificílimo e que roí – Matthew Josephson, mas que escreveu um livro encantador: *Zola e seu tempo*".[53]

Fato é que Rangel assinou mais traduções do que obras de sua autoria. Conseguimos localizar setenta e nove obras traduzidas até o momento da redação deste trabalho.[54] Optou-se apenas por sinalizar a relação de Rangel leitor e tradutor, dados os limites deste trabalho.

---

51. Segundo nota de Enéas Athanázio, o livro foi lançado em edição particular, feita em Santa Rita do Sapucaí, ficando a impressão a cargo da "Tipografia e Papelaria do *Correio do Sul*", encontrando-se completamente esgotado. Tinha pouco mais de uma centena de páginas, foi prefaciado pelo prof. dr. Antonio Affonso de Morais e dividia-se em cinco partes que tratavam de ortografia, prosódia, vocabulário, redação e observações gramaticais. ATHANÁZIO, Enéas. *Godofredo Rangel*, cit., p. 39.

52. SAMPAIO, Márcio (org.). Op. cit., p. 10. Carta de Belo Horizonte, 12 dez. 1945.

53. Idem, p. 10. Carta de Belo Horizonte, 8 set. 1946.

54. A primeira versão da biografia *Godofredo Rangel* sinaliza as dificuldades em reunir os títulos traduzidos; na atualização da obra, publicada em 1988, sob o título *O amigo escrito*, ambas assinadas por Enéas Athanázio, consta um levantamento da tradução de cinquenta e uma obras, com a observação "relação muito incompleta". Assim, consultamos a tese de Célia Luiza Andrade Prado, *A tradução na Era Vargas de 1930 a 1940: o Tarzan brasileiro de Manuel Bandeira, Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*, que se destaca por reunir informações acerca dessa atividade do autor cujo registro é tão escasso. Também nos valemos das teses *Práticas de leitura: A Coleção Biblioteca das Moças no Instituto de Educação "Carlos Gomes" em Campinas (1951-1976)*, de Cássia Aparecida Sales Magalhães Kirchner, e *A Coleção Bibliotheca do Espírito Moderno: um projeto para alimentar espíritos da Companhia Editora Nacional (1938-1977)*, de Sílvia Asam da Fonseca, a fim de rastrear os títulos traduzidos por Rangel para essas coleções da Companhia Editora Nacional. Além disso, buscamos referências no Banco de Dados Bibliográficos da Universidade de São Paulo e no Sistema de Bibliotecas da Unicamp.

Outra possibilidade ainda é valer-se da correspondência como arquivo da literatura, em que críticos *voyeurs*, segundo José-Luis Diaz,[55] podem acompanhar os diversos estados de criação de uma obra. Rangel e Lobato foram grandes leitores entre si, compartilhavam seus manuscritos, trocavam impressões acerca da criação, testemunhando-se a gênese (muitas vezes a quatro mãos) e os vestígios de etapas do processo de criação. Está guardado na correspondência o "canteiro" de diversas obras de ambos os escritores.

Enfim, diante de tantos registros de leituras, é possível afirmar que Godofredo Rangel leitor desdobra-se pela literatura em diferentes momentos e perfis, seja em sua própria formação e trajetória como leitor e escritor e, até mesmo, nos ofícios de professor e tradutor. Para este trabalho, estabeleceu-se apenas um breve recorte de algumas das principais referências deixadas ao longo da correspondência, assinalada a importância da literatura na vida dos amigos escritos que compartilhavam "o carnegão literário", como brinca Lobato.[56] Cabe ressaltar que a relação de Rangel com a literatura oferece um rico manancial de possibilidades para outras pesquisas se aprofundarem.

Camila Russo de Almeida Spagnoli é doutoranda no Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (bolsista CNPq), na Universidade de São Paulo.

55. DIAZ, José-Luis. "Qual genética para as correspondências?". Trad. Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni Brasalini. *Manuscrítica. Revista de Crítica Genética*, São Paulo: Humanitas, n. 15, p. 123, 2007.
56. LOBATO, Monteiro. Op. cit., p. 64. Carta de São Paulo, 16 jun. 1904.

As cartas do padre Antônio Vieira no Maranhão: apontamentos sobre a teologia-política das missões na retórica epistolar

Fernando Munhós

RESUMO: O presente ensaio tem por objetivo apresentar algumas particularidades da retórica das cartas escritas pelo padre Antônio Vieira entre 1653 e 1661, período em que atuou como missionário no Estado do Maranhão e Grão-Pará. Pretende, assim, apontar como os procedimentos e técnicas da representação nos textos são determinantes para a viabilidade das ações do jesuíta na conversão dos índios e na administração dos aldeamentos, ao articular para destinatários interessados os conceitos centrais da política católica do Estado português do século XVII. Com isso, almeja-se propor uma perspectiva histórica sobre a relação de Vieira com a presença, na região, do trabalho cativo dos índios.

PALAVRAS-CHAVE: Companhia de Jesus; Antônio Vieira; retórica; escravidão; saberes.

ABSTRACT: *This paper aims to present some of the rhetoric particularities of letters written by Father Antônio Vieira between 1653 and 1661, period during which he served as a missionary in the State of Maranhão and Grão-Pará. Thus it seeks to point out how the procedures and techniques of representation are crucial to the viability of Jesuit actions for Indians' conversion and administration of the settlements by the coordination with the interested consignees of the main concepts concerned to the Catholic policy of the Portuguese State in the 17th century. Thus, the text aims to offer a historical perspective on Vieira's relationship with the presence of the bonded labor of the Indians in the region.*

KEYWORDS: *Society of Jesus; Antônio Vieira; rhetoric; slavery; knowledge.*

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.146135

[…] porque das relações, que agora se imprimem,
se compõem depois as histórias, e quem mais e melhor
escreveu de si foi o que melhor parte teve nos anais da fama.[1]

Sabemos com Michel Foucault que o saber no século XVI não distingue o que se vê e o que se lê. O olhar e a linguagem se entrelaçariam,[2] diz o filósofo, pois a experiência da linguagem pertenceria à própria ordem da natureza. Conhecer as coisas que a constituem seria descobrir o sistema de semelhanças que as aproxima.[3] Nesse sentido, a linguagem não seria um instrumento que dá forma às matérias do discurso, mas matéria ela mesma que coloca diante dos olhos os graus de semelhança e desconveniência entre as coisas.[4] Os saberes, no plural, estão necessariamente vinculados às diversas práticas que o homem, em comunidade, articula na ação político-teológica e nos procedimentos retórico-poéticos, pelos quais a sua eficácia está diretamente relacionada ao sentido das coisas, estabelecido por tais aproximações. Mais recentemente, Roger Chartier observou que os procedimentos relativos à materialidade dos textos produzidos entre os séculos XVI e XVIII – como, por exemplo, publicar um livro, ler um poema ou enviar uma carta – não estão, em definitivo, separados das operações de sentido calcadas nas trocas e apropriações desses saberes, muitas vezes difusos, que determinam sobretudo os modos de persuadir.[5] Fio-me ao caso da carta, de particular interesse aqui, como exemplo: os saberes que circulam pelo Ocidente desde pelo menos o mundo greco-romano e que dizem ao emissor o que é mais persuasivo na retórica epistolar quanto às matérias da invenção e da disposição vão determinar os seus atos de escrita e de leitura.

Não somente nos textos podemos localizar os diversos usos dos saberes, legíveis, para nós, na proporção em que buscamos conhecer seus modos de circulação e apropriação para fins contingentes. Qualquer categoria de representação – e em se tratando do Ocidente no século XVII não existe prática interpessoal que não seja mediada por uma representação – carrega em si seus preceitos pelos quais fica garantida a

1. Carta de Pe. Antônio Vieira a d. Rodrigo de Meneses, 10 ago. 1665.
2. FOUCAULT, Michel. *Les mots et les* choses. França: Gallimard, 1966, p. 54.
3. Idem, p. 56.
4. As coisas, segundo Foucault, possuem graus de semelhança estabelecidos pela *conveniência*, *emulação*, *analogia* e *simpatia*. Cf. FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 32-59.
5. Cf. CHARTIER, Roger. "O mundo como representação". *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 5, n. 11, pp. 173-91, abr. 1991.

eficácia persuasiva, como nas artes pictóricas e plásticas, nos elementos arquitetônicos, na cartografia etc. Na medida em que buscamos estabelecer, quase como arqueólogos, essa conexão entre o dispositivo – uma carta, um quadro, um mapa ou uma pilastra, hoje presentes como uma ruína de um tempo passado – e os saberes lá presentes que determinaram seus atributos e as aproximações ali contidas, conseguiremos ir ainda mais longe. Será possível, a partir da análise dessas ruínas, estabelecer hipóteses sobre a ação política local dos homens inseridos em determinados contextos que interessam, em sua legibilidade, ao pensamento histórico. De pronto, é possível afirmar: as ações políticas de um personagem histórico como o padre jesuíta Antônio Vieira são também, em alguma medida, determinadas pela circularidade de saberes, até o século XVII, presentes nos diversos territórios europeus por onde ele passou em sua vida, assim como no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão-Pará. Estabelecer algumas dessas conexões e os suportes por onde elas se mantinham é o intento inicial deste texto.

Dito de outra forma, os modos de lidar com a circularidade e apropriação dos saberes incidem diretamente no grau de eficácia persuasiva das representações e das práticas políticas inseridas em determinados contextos teológico-culturais, como o processo de conversão do índio e sua inserção no corpo político do Império português. Data de janeiro de 1653 a primeira carta de que se tem notícia de Antônio Vieira recém-chegado ao Maranhão, endereçada ao primogênito do rei d. João IV, o príncipe d. Teodósio de Bragança.[6] Após anos de atuação nas cortes de Roma, Paris e Haia, negociando em nome da soberania do reino português diante da separação das cortes portuguesa e espanhola, e da presença holandesa em território americano, Vieira aporta no Estado do Maranhão e Grão-Pará.

Já era forte, porém, a hostilidade dos moradores locais à presença de padres na região. João Lúcio de Azevedo conta que se levantava contenda contra qualquer missionário que para lá se deslocasse ao menos desde 1610, data da presença dos capuchos franceses na região, passando na década seguinte aos franciscanos, o que na década de 1650 será o conflito voltado majoritariamente contra padres inacianos.[7] É nesse quadro

6. Seria esta missiva a última, porém, das escritas pelo jesuíta ao estimado sucessor do trono português, pois naquele mesmo ano viria a notícia de sua morte, aos dezenove anos, por consequência de uma saúde frágil. Cf. "Introdução" de VIEIRA, Pe. Antônio. *Obra completa*. Tomo I: epistolografia, volume II: cartas da missão; cartas da prisão. Dir. José Eduardo franco, Pedro Calafate. São Paulo: Loyola, 2014.

7. Estes, diz Azevedo, chegam pela primeira vez ao Maranhão em 1610, quando encontram um ambiente

que Vieira encontra o Maranhão, depois de passar rapidamente por Cabo Verde, saído de Lisboa, deixando para trás algum desentendimento com o rei que, segundo o que narra Azevedo, se encontrava descontente com a proximidade exagerada do padre ao príncipe d. Teodósio.[8] Permanecerá nesse interior da América portuguesa por mais de oito anos, nos quais não trata de outro assunto central que não seja a defesa do índio enquanto súdito convertido do reino português.

É indispensável salientar a necessidade de se pensar esse período de atuação de Vieira nos assuntos das missões, para além do que comumente se indaga a respeito de seus posicionamentos, interrogação evidenciada no cotejo entre os diversos textos que aparentam ser de sua autoria. De um lado, vemos a afirmativa de que o jesuíta se contradiz por apoiar a instituição da escravidão como útil aos poderes vigentes. Essa tese destoaria de uma postura de hipotética defesa humanitária universal dos índios, presente em sermões como o da Primeira Dominga da Quaresma, pregado já em março de 1653 em São Luís, leitura que teria ganhado fôlego no sentido de contrapor uma historiografia engajada em reconstituir uma imagem da Companhia de Jesus e particularmente de Nóbrega, Anchieta e Vieira, entre outros, para além de um papel nocivo associado à Ordem. Assim, diante de uma leitura que, desde Simão de Vasconcelos, passando por Serafim Leite e o próprio João Lúcio de Azevedo, aponta para, no máximo, um suposto conformismo descontente de Vieira em admitir a necessidade da escravidão, é possível supor a presença de estudos mais recentes que venham a assinalar tais contradições. Porém, é um tanto arriscado aceitar que a verdade esteja presente no extremo oposto dessa lógica: que Vieira seria, tão somente, o representante da ação puramente cínica dos inacianos, fazendo todos os usos da escravidão de africanos e índios para o próprio benefício de amealhar fortuna e de se associar aos poderes locais.

De outro lado, parece impossível sustentar que os textos de Vieira, em suas diferenças de gênero, ou estilo, revelariam uma pretensa autonomia dos objetivos do padre jesuíta no Estado do Maranhão, ou dos propósitos da Companhia diante de Portugal e da Igreja de Roma, fossem eles para defender a liberdade do índio ou a utilização do trabalho cativo. De um modo ou de outro, o padre não estava – nem poderia estar – agindo ao largo do que se cria o futuro do reino e da fé católica. O catolicismo, com suas

hostil à presença dos padres. Depois, em 1636, liderados pelo pe. Luís Figueira, chegam ao Pará. Cf. AZEVEDO, João Lúcio de. *História de Antônio Vieira*. Portugal, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1931, tomo I, pp. 209-12.

8. Idem, tomo I, pp. 195-8.

bases escolásticas, não era, para os membros do corpo político do reino português, muito menos para o mais combativo padre da Companhia de Jesus no século XVII, mera e tão somente ideologia. Possuía, em sua transcendência, a Verdade. Por mais que, hoje, possamos observar Vieira como um grande homem de seu tempo, articulando poderes, ações, em interlocução com personagens centrais da política imperial portuguesa em nome de grandes objetivos, parece difícil exigir, a partir dos papéis que ele deixou, que possuísse uma tal visão totalizante das coisas a ponto de alcançar um grau qualquer de alteridade quanto à presença do ameríndio exposto nos sertões dos domínios lusos. A própria concepção de liberdade, em Vieira, não pode ser objeto de olhares ingênuos por parte dos historiadores que queiram compor uma narrativa sensata sobre as ações do jesuíta.

A presença de Antônio Vieira no Maranhão, tratando das questões da conversão dos índios nos aldeamentos presentes na região, instrumentaliza um conjunto de saberes e doutrinas caras ao catolicismo contrarreformado. Na prática diária da conversão e no texto da carta – enviada para o rei, para a rainha, para o príncipe, para os amigos da corte, para o superior da Ordem ou mesmo para o chefe índio Guaquaíba –, essa instrumentalização traz à tona uma síntese particular das doutrinas, que até aquele presente contexto vinham sendo lidas e pregadas por teólogos portugueses e espanhóis. Estes, desde a chegada dos europeus ao Novo Mundo, estavam constantemente preocupados com os procedimentos de conversão e inserção dos índios nos domínios locais das monarquias.

No século XVII os procedimentos não são distintos dos do século anterior. Vieira escreve a d. Teodósio, em carta de 1653, assim de sua chegada: "Sua Majestade e Vossa Alteza são senhores desta seara, e estão em seu lugar, a cujos reais pés prostrados o pedimos a toda a ânsia".[9] O pedido em questão se refere ao desejo do jesuíta de que o rei d. João IV enviasse, o quanto antes, recursos para viabilizar os planos da Companhia de Jesus na região do Maranhão e Grão-Pará. Esses recursos consistiam principalmente no maior número possível de missionários, "mestres de fé a ensinar e reduzir a Cristo estas gentilidades". E conclui o jesuíta, no último papel escrito ao estimado sucessor do trono português, antes de sua morte: "e persuada-se Vossa Alteza, meu Príncipe, que lhe hão de prestar mais a Vossa Alteza, para a defensão e estabilidade do reino, os exércitos de almas que cá se reduzirem, que os de soldados que lá se alistarem".[10] Vieira vê, nas gentilidades presentes nos limites territoriais dos domínios da Coroa, a potência

9. VIEIRA, Pe. Antônio. *Obra completa*, cit., carta 62, p. 76.
10. Ibidem.

para o engrandecimento do poder do rei português. Ter os índios como súditos do rei católico é, ao mesmo tempo, salvá-los da barbaridade de uma vida sem a fé em Deus e aumentar os poderes do império português, confirmando seus domínios na América. Aumenta-se o corpo trazendo, cada vez em maior número, novos membros a integrar suas partes, mesmo que sejam estas das mais inferiores.

Encontramos nos sermões em favor dos índios, ou na *Relação* da missão da serra de Ibiapaba, uma síntese pragmática da posição da Companhia de Jesus em relação às doutrinas da Igreja de Roma pós Concílio de Trento. A própria criação da Ordem dos inacianos vem da situação de restruturação do catolicismo diante das novas heresias no século XVI. Lendo sobretudo as teses de Francisco Suárez, mas também de teólogos como o professor de Salamanca, Francisco de Vitória, além das experiências de Manuel da Nóbrega com os modelos de conversão nas regiões da Bahia e de São Vicente um século antes, Vieira situava-se impondo, como a Verdade da fé em Cristo, a liberdade como submissão ao rei católico. Para isso, afirma o tempo todo em suas cartas ser necessário tanto aos padres que cuidam dos aldeamentos, quanto aos que vão para o sertão reduzir as tribos, a autonomia de ação. A conquista e a manutenção da autonomia dos padres inacianos diante dos poderes locais no Maranhão e Grão-Pará são os principais objetivos pelos quais Vieira despende seus esforços nos anos em que se envolve com as missões.

Novamente é importante afirmar que essa postura de Vieira não é fruto de um olhar autônomo sobre a realidade da região, como se o padre possuísse uma autossuficiência intelectual, nos moldes do sonho do homem romântico, somada à alteridade sobre a condição do índio americano. Não se trata de uma resolução alcançada por um olhar antropológico. Vieira afirma constantemente, durante esse período, a necessidade de se garantir a autonomia da ação dos jesuítas presentes no Maranhão, primeiramente porque tal postura segue as diretrizes da Companhia de Jesus, que determina a subordinação dos padres à estrutura hierárquica da Ordem, relatando com frequência aos superiores os feitos e necessidades locais. Não parece ser preocupação primeira dos padres inacianos prestar contas das suas ações aos membros locais da administração política do reino, exceto àqueles que condizem, nos ditames e procedimentos, com os intentos da ação jesuítica. Em segundo lugar, tal autonomia local para a atuação dos padres concorda com o sentido da ação dos membros da Igreja, requerido por teólogos desde o século anterior. Francisco de Vitória, em sua primeira *Relectio*, de 1536, sobre os índios recém-descobertos, afirma que o "negócio

dos bárbaros", retomando o evangelho de Mateus,[11] não é por si evidentemente justo ou injusto. E essa elucidação, afirma o teólogo, "não compete aos jurisconsultos ou, pelo menos, não somente a eles", pois, como os bárbaros não estavam submetidos àquelas condições por direito humano, "suas coisas não devem ser examinadas pelas leis humanas, mas pelas divinas, cujos juristas não estão suficientemente capacitados para poderem, por si próprios, elucidar questões desse gênero". Uma vez que a guerra justa e a conversão e/ou cativeiro dos bárbaros são demandas de foro da consciência, "compete aos sacerdotes elucidar [o tema], isto é, à Igreja".[12]

Como premissa para o tratamento das matérias relativas aos índios, Vitória afirma que somente os membros da Igreja podem (e devem) deliberar sobre os procedimentos de sua conversão ou, se for o caso, da justiça da guerra travada contra eles. Para a América sob o domínio português, a recomendação aparenta ter sido semelhante. O pe. Manuel da Nóbrega, que frequentou a Universidade de Salamanca como aluno no mesmo período em que Vitória atuava como professor, entra para a Companhia de Jesus em 1544 e, poucos anos mais tarde, é enviado por d. João III ao Estado do Brasil.[13] De sua chegada à recém-fundada cidade de São Salvador em 1549, junto a outros Padres da Ordem, até sua morte em 1570, aos 53 anos, Nóbrega enfrenta inúmeras dificuldades em seu projeto de ensino e catequese dos índios. Ocupa o cargo de primeiro Provincial do Brasil em 1553, Superior do colégio de São Vicente em 1567, faz parte de expedições para redução e resgate de índios etc. Nesse intervalo de três décadas, o jesuíta pratica, avalia e aprimora alguns modelos de ação e conduta dos missionários no sentido da eficácia da conversão.

Com o Concílio de Trento, a Companhia de Jesus passa a adotar os procedimentos adequados às doutrinas do catolicismo contrarreformado, pelos quais se intentava responder aos hereges do período que rompiam com sua unidade, como Maquiavel e Lutero, com suas 96 teses que sustentaram a reforma protestante. Uma dessas teses é central nas direções tomadas pela ação jesuítica: na IV sessão do Concílio, em 8 de abril de 1546, teólogos e juristas declaram anátema a tese da *sola fide et sola scriptura*, pela

---

11. A prefiguração bíblica abre o texto da primeira *Relectio*, pois é premissa da ação espanhola com os povos descobertos no Novo Mundo: "Ensinai a todos os povos, batizando-os em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo" (Mt, 28:19). Cf. VITÓRIA, Francisco de. *Relectiones: sobre os índios e sobre o poder civil.* Organização e apresentação de José Carlos Brandi Aleixo. Brasília: Ed. UnB, 2016, p. 100.

12. VITÓRIA, Francisco de. Op. cit., p. 105.

13. HANSEN, João Adolfo. *Manuel da Nóbrega*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2010, p. 18.

qual Lutero afirma que o fiel pode dispensar a mediação do clero e dos ritos, devendo ter contato solitário com a escritura sagrada para fazer contato com Deus.[14] Como resposta, o Concílio determina que há somente duas fontes para a Revelação, sendo os teólogos autorizados pela Igreja os únicos a terem acesso a elas, pela luz da Graça e pela instrução, e assim a possibilidade de sua transmissão oral. A primeira delas é a chamada tradição (*traditio*), o conjunto de textos dos diversos gêneros gregos, romanos, da filosofia, da oratória e da retórica, mas também os ritos, as cerimônias, o magistério etc. A outra se refere à leitura e interpretação dos livros sagrados, o Velho e o Novo Testamentos.[15] Logo, a Companhia de Jesus, seguindo as prescrições do Concílio, adota os procedimentos a serem reafirmados pelos inacianos onde quer que estivessem atuando, reiterando constantemente o monopólio da Igreja de Roma do sentido profético da História, prefigurada nas Escrituras e confirmada pelos Doutores canônicos.

Observa-se, então, que a grande premissa teológica normativa desse mundo católico é a presença de Deus no mundo. Essa presença se dá por analogia de atribuição e proporção, hierarquicamente dividida entre os seres criados, seus conceitos e signos; e por semelhança, em que tudo é efeito da mesma Causa, mais ou menos distante, sempre subordinada ao Princípio criador, a Causa Primeira e Final que orienta as ações e o sentido do tempo.[16] Deus está em tudo e em todos, como Causa e/ou como Fim. Os padres autorizados pela Igreja, como os membros da Companhia de Jesus, seriam os mais bem-dispostos a reconhecer e apontar essa presença de Deus no mundo.

Esse é o sentido da ação não somente de Vieira, na década de 1650, mas de Manuel da Nóbrega, um século antes. De sua chegada, em 1549, até meados da década

---

14. No decreto sobre a edição Vulgata da Bíblia, os teólogos e juristas do Concílio declaram: "Além disso, para refrear certos talentos petulantes, estabelece que ninguém, confiando no próprio juízo, ouse interpretar a Sagrada Escritura, nas matérias de fé e de moral que pertencem ao edifício da doutrina cristã, distorcendo a Sagrada Escritura segundo seu próprio modo de pensar contrário ao sentido que a santa mãe Igreja, à qual compete julgar do verdadeiro sentido e da interpretação das sagradas Escrituras, sustentou e sustenta; ou ainda, contra o consenso unânime dos Padres, mesmo que tais interpretações não devam vir a ser jamais publicadas". Cf. DENZINGER, H.; HÜNERMANN, P. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral da Igreja católica*. Traduzido, com base na 40ª edição alemã (2005) aos cuidados de Peter Hünermann, por José Marino Luz e Johan Konings. Versão bilingue. São Paulo: Loyola, 2006, n. 1507-1508, p. 397.

15. HANSEN, João Adolfo. Op. cit., p. 72.

16. Idem, p. 87.

de 1550, o vigor e o comprazimento presentes no início de sua correspondência com padres da Ordem dão lugar ao desalento diante das dificuldades não apenas da conversão, mas também da manutenção da fé nos gentios. Alguns modelos de arregimentação dos índios foram experimentados, como a presença do missionário nas tribos nômades, ou a ação de trazer índios para uma vida próxima das vilas, porém todos se mostram ineficazes. As queixas recaem sobretudo na inconstância do gentio diante dos procedimentos da conversão, ou ainda nos conflitos constantes com os europeus. Até que, em um modelo implementado em 1553 em São Vicente, Nóbrega e José de Anchieta encontram um *modus operandi* muito mais eficaz e com resultados muito mais consistentes, que ficou conhecido como dos aldeamentos chefiados por missionários. De fundo, altera-se a postura diante dos índios: o *amor* pelo qual, supostamente, aqueles homens seriam trazidos à fé dá lugar ao *temor* como ferramenta de sujeição política do gentio.[17] Na prática, ajuntam-se os índios em povoações próximas às vilas, porém separadas e chefiadas por um ou dois padres. Isolados, seriam submetidos aos procedimentos que garantiriam sua conversão, a saber, a disciplina do trabalho manual, a divisão espacial dos locais por funções (casa, igreja, roça, praça etc.), a família mononuclear, castigos, além do rígido seguimento dos rituais da liturgia católica, que garantia a manutenção dos sacramentos realizados pelos missionários.

Já em 1556 esse paradigma de sujeição das gentilidades está difundido pela costa do Estado do Brasil e não cessa por ali.[18] É modelo da prática jesuítica quando a ordem passa a substituir os dominicanos nas regiões da América espanhola no século seguinte, sendo amplamente difundido e adotado nas missões do Paraguai com os índios Guaranis, até a expulsão da Companhia de Jesus em meados do século XVIII.[19] No

17. PÉCORA, Alcir. *Máquina de g*êneros. São Paulo: Edusp, 2001, p. 94.

18. Ver EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

19. Podemos observar a relação entre os procedimentos adotados pelos missionários e a constituição do espaço de conversão dos aldeamentos em textos de jesuítas que passaram por anos de chefia e tutela de índios, nesse modelo de Manuel da Nóbrega, como o pe. Antônio Sepp, que publica em uma de suas obras o relato da vida nos aldeamentos entre finais do século XVII e início do XVIII, ou ainda no texto do pe. José Manuel Peramás, que compara a vida em um aldeamento, chamado *reducción* na ação com os índios guaranis, com o modelo platônico de República ideal. O risco decorrente do senso comum ao observar as ruínas desse período, na região sul da América, por estar imerso em uma narrativa de origem nacionalista e positivista, é recair sobre a hipótese ingênua da existência de um modelo de sociedade justa

Diálogo sobre a conversão do gentio, escrito por Nóbrega entre 1556 e 1557, vemos o jesuíta articular os saberes que direcionavam as mudanças para esse novo paradigma.[20] Em um momento de aparente desânimo dos padres sobre as possibilidades de conversão, o texto de Nóbrega vem, por meio do diálogo, alterar o princípio da "pedagogia do amor" do programa catequético, sendo substituído pela "pedagogia do medo" ajustada aos castigos impostos nos aldeamentos e nas medidas repressivas de Mem de Sá, recém-nomeado governador-geral do Estado do Brasil.[21] Vemos, a partir de então, o modelo de conversão que oferece uma *política de aliança* entre os propósitos espirituais da Companhia de Jesus e os planos da Coroa portuguesa para seus territórios além-mar.[22] Esta ganha súditos, amplia as fronteiras e controla o território politicamente; aquela traz as gentilidades para a fé católica e se faz cada vez mais presente nos limites dos domínios dos Estados europeus, sem se subordinar aos poderes locais que não lhes convêm, ampliando e difundindo os poderes da Igreja.

Em carta datada de 8 de maio de 1558, endereçada ao pe. Miguel Torres, em Lisboa, Nóbrega oferece as razões e delibera sobre a viabilidade dessa nova fase da presença jesuítica na América portuguesa, em acerto com os poderes temporais do Reino. Texto que ficou conhecido como "Plano civilizador", a missiva coloca os elementos e resultados práticos das mudanças pensadas e já efetuadas no trabalho missionário em São Vicente. Em total congruência com a Escolástica do século XVI, de base tomista, chega a afirmar que aqueles índios que se recusarem a abandonar seus antigos rituais e modos de vida podem ser feitos cativos, por motivos de *guerra justa*. Incluindo-se aí aqueles que mataram e comeram, em ritual antropofágico, o bispo Sardinha, poucos anos antes.

----

e equitativa dentro desses aldeamentos, por supostamente estarem sendo conduzidos por padres em um socialismo *avant la lettre*. O que se verifica, quando se faz uma leitura focada das plantas existentes dessas edificações, é um complexo espacial que garantia os procedimentos da conversão dos índios por meio da sujeição destes aos rituais da Igreja católica e à vida prática da disciplina e da divisão hierárquica típicas de uma sociedade europeia. Ver: ZERÓN, Carlos. "Mission et espace missionnaire. Les bases matérielles de la conversion". *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n. 169, janvier-mars 2015, p. 307-34.

20. Eisenberg afirma que o *Diálogo sobre a conversão do gentio* segue a tradição dos debates espanhóis sobre a conquista do Novo Mundo. O texto de Nóbrega estaria no mesmo contexto dos escritos de teólogos como Bartolomé de las Casas, na tentativa de promover a continuidade das missões religiosas na América. Cf. EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno*, cit., p. 93.

21. HANSEN, João Adolfo. Op. cit., pp. 126-7.

22. PÉCORA, Alcir. Op. cit., p. 110.

> Este gentio é de qualidade que não se quer por bem, senão por temor e sujeição, como se tem experimentado; e por isso se S. A. os quer ver todos convertidos mande-os sujeitar e deve fazer estender os cristãos pola terra adentro e repartir-lhes o serviço dos Índios àqueles que os ajudares a conquistar e senhorear, como se faz em outras partes de terras novas, e não sei como se sofre a geração portuguesa, que antre todas as nações é a mais temida e obedecida, estar por toda esta costa sofrendo e quase sujeitando-se ao mais vil e triste gentio do mundo.[23]

Impossível entender os princípios que dão sentido às práticas do pe. Antônio Vieira, um século depois, sem compreendermos como esse contexto de atuação de Nóbrega, e daquela geração de jesuítas, lidou com os saberes da teologia católica e com a prática da conversão experimentada em diferentes situações, nas primeiras décadas da presença portuguesa na América. A relação é sabida, pois as doutrinas da chamada *Segunda Escolástica*, do século XVI, são evidentes nos rumos da ação política traçada por ambos os padres, cada qual em um momento da história política da colonização portuguesa. A posição de Vieira no Maranhão e Grão-Pará está consistentemente vinculada às experiências de Nóbrega, não apenas pelas situações correlatas em que se colocavam nas fronteiras do poder da Coroa, em contato constante com a barbárie dos sertões, para fora dos arredores da cidade, mas também pelas mediações estabelecidas com os diversos poderes pelos quais deveriam articular politicamente sua ação, nas hierarquias do Reino, com os Gerais da Companhia, nas lideranças locais das tribos etc. Essa articulação, imprescindível à atividade missionária, vinha por vezes como um obstáculo a ser vencido, por exemplo, na tarefa da arregimentação e conversão dos índios, além da viabilidade dos empreendimentos, como requerer meios para a construção de um colégio ou garantias de não intromissão do governo local, dadas pelo rei. Mas, ao mesmo tempo, também poderia sinalizar enquanto componente aliado no projeto de sujeição dos grupos indígenas, como o governo de Mem de Sá, representando novo fôlego para a atividade jesuítica no século XVI, ou o de André Vidal de Negreiros, partidário de Vieira na garantia da aplicação das leis de defesa contra a escravidão dos gentios no Maranhão.

---

23. LEITE, Serafim S.I. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. Vol. II (1553-1558). São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1957, pp. 448-9.

Quando lemos o *Diálogo sobre a conversão do gentio* de Nóbrega, ou os textos proféticos de Vieira, como a *História do futuro*, vemos que as articulações aparentes nas cartas escritas tanto por um quanto por outro instrumentalizam projetos que estão ordenados pelos mesmos princípios teológicos que orientam o tempo, a política e a história. Obedientes às doutrinas da Igreja católica e, acima de tudo, fiéis ao *ethos* beligerante da Companhia de Jesus, os padres estão engajados na defesa do bem comum, fim último do pacto de sujeição que garante a soberania da Coroa, o que pressupõe a concórdia e a paz entre as ordens sociais do corpo político-místico do Império Português. Recorrendo aos saberes da Escolástica, matéria do ensino e da doutrina dos padres nas universidades europeias e nos colégios da Companhia, Nóbrega e Vieira pensam o ordenamento político a partir da hierarquia das leis sistematizada por Tomás de Aquino na *Suma Teológica*.[24] Na *questão 91* da *Suma*, sobre a diversidade das leis, Aquino afirma que as leis humanas, positivas, concernentes aos poderes temporais, são deliberadas entre os homens segundo disposições particulares para cumprir fins contingentes, sem negar ou contrariar os princípios da lei natural.[25] Esta reflete a Lei Divina e está presente no coração dos homens pela *sindérese*, a luz da Graça inata que direciona, por normativa, os princípios virtuosos que estão na alma, como fazer o bem e evitar o mal. Ao questionar, mais à frente, se a lei natural é um hábito, Tomás de Aquino alega que ela estaria acima deste, pois é a participação da Lei Eterna na criatura racional. Mas, quando aparece nos atos dos homens, a lei natural se dá por meio dos hábitos, uma vez que estes são o modo de se fazer o que ela recomenda e direciona, na prática repetitiva, aperfeiçoando as ações que a refletem.[26] Ou seja, o livre-arbítrio é necessário para que, com o uso da razão, os homens escolham aperfeiçoar suas ações, por meio dos hábitos, segundo a lei natural. Daí podemos inferir que as leis humanas, quando propõem dar conta das contingências locais, devem oferecer e garantir o espaço de ação dos homens no sentido do aperfeiçoamento da lei natural, a partir dos hábitos virtuosos que a confirmam como orientadora da vida coletiva em uma comunidade política.

O corpo político, subordinando as diferentes ordens sociais ao bem comum, é então ordenado pelo pacto de sujeição que se fundamenta no consentimento das partes

---

24. Suma Teológica, Iª-IIª, questões 90-97. Cf. AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. São Paulo: Loyola, 2005, pp. 521-603.
25. Suma Teológica, Iª-IIª, q. 91, art. 3.
26. Idem, q. 94, art. 1.

pela cabeça, o rei, conquanto ela siga, nas leis e normativas positivas, os ditames da lei natural, garantindo os hábitos virtuosos nas ações dos homens seus súditos. Tais hábitos, poderíamos afirmar, seriam o controle dos apetites individuais, a amizade e a concórdia entre as partes e a aplicação da justiça terrena, mantendo cada qual em seu lugar, com sua função. Esses princípios são norteadores das ações dos padres inacianos como Nóbrega e Vieira, pois ambos, enquanto letrados e versados nas doutrinas da Igreja da Contrarreforma – que, por sua vez, é síntese dos saberes da teologia cristã –, têm claramente para si a legibilidade do ordenamento que sustenta e caracteriza a posição dos reis católicos e de toda a estrutura político-teológica que configura a *República* como corpo de base mística. Em Vieira há, ainda, a especificidade em dispor da sistematização apresentada por Francisco Suárez nas obras *De legibus*, de 1612, e *Defensio fidei*, de 1613. Nesta última, em resposta às doutrinas defendidas pelo rei Jaime I de Inglaterra sobre o direito divino dos reis, Suárez vai afirmar que o verdadeiro domínio não é resultado da escolha direta de Deus daquele que deva ser o soberano, mas que o governo político advém da escolha dos súditos em se sujeitar ao príncipe cristão que vá conduzi-los em direção à justiça e à paz da vida beata. Esse discernimento dos homens, defendido pelo teólogo, difere da tese luterana da lei do pecado original, pela qual os homens seriam seres decaídos, incapazes de entender os preceitos da lei natural. Ao contrário, mesmo manchados pelo pecado, os fiéis sempre buscam o bem. É nessa particularidade que reside a liberdade cristã.

> Contudo, por um lado, a liberdade cristã não consiste na isenção face a leis humanas justas nem na imunidade perante a justa coação ou punições de pecados cometidos contra a paz e a justiça, mas consiste ao invés na isenção face à lei mosaica ou ao temor servil, ou (o que é o mesmo) *consiste na livre submissão por amor e caridade, a qual não só não repugna ao regime humano, como ainda o reforça sempre que está presente* – e se na verdade não estiver presente, suprime a sua ausência através da coação.[27]

No combate ao absolutismo inglês de base luterana, Suárez vai aproximar ainda mais as noções de Direito positivo e Direito Natural, ao afirmar que, ao se reunir em socieda-

27. SUÁREZ, Francisco. *Defensio fidei*, III, IV, 18 (grifos meus). Ver: SUÁREZ, Francisco. "Defesa da Fé Católica e Apostólica contra os erros da Seita Anglicana". In: *Escola ibérica da paz nas universidades de Coimbra e Évora*. Portugal: Almedina, 2015, p. 281.

de, o homem está submetido à intervenção divina unicamente como causa eficiente, ou *causa prima et universalis*, sempre requerida no estabelecimento de uma comunidade política.[28] Essa causa é o que direciona a livre decisão dos súditos pois é preciso supor um ato moral na origem da vida coletiva, como uma forma de contrato. Sua unidade vem da reunião das partes desse contrato em busca de um fim que, para Suárez, é político. A cabeça, ou o príncipe católico, é o "organismo diretor"[29] que garante as condições para o conjunto da sociedade atingir esse fim, o bem comum. Jean-François Courtine demonstra que a tarefa do soberano, nesse contexto, é garantir uma unidade do corpo em direção a esse fim próprio da vida terrena, pois através das leis humanas os homens podem atingir a felicidade coletivamente. Ou seja, para além dos teólogos que pensam as doutrinas sobre as constituições políticas, a partir do novo paradigma após a descoberta do Novo Mundo, Suárez trata do bem comum como concernente ao Direito positivo, alcançável na vida dos homens em comunidade, mesmo que manchados pelo pecado original.

Digamos, esse *avanço* na sistematização das doutrinas da teologia de base tomista é perceptível na obra do pe. Antônio Vieira, não apenas nos textos proféticos ou nos sermões, mas também nas cartas, pelas quais instrumentaliza os poderes ao seu redor em nome desse fim terreno. Vieira sabe e defende que os proveitos da Igreja de Roma – representada pela Companhia de Jesus – e da Coroa portuguesa, com a adequada conversão dos índios no Maranhão, são os mesmos. Sendo Portugal o reino destinado a espalhar a fé católica pelo mundo, converter o gentio em nome do rei é sujeitar aqueles homens ao corpo político-místico do Império. Se, na oratória ou no gênero histórico, Vieira pode colocar diante dos olhos do leitor/ouvinte as aproximações que edificam esse fim último de seus atos e deliberam pela sua viabilidade, no gênero epistolar a conversa se dá pelas vantagens e desvantagens, terrenas e transcendentes, em se adotarem medidas, leis e garantias do adequado tratamento dos assuntos da conversão. A matéria principal, reiteradamente colocada desde as primeiras cartas do Maranhão, em 1653, é assim a necessidade de autonomia de ação dos jesuítas nesses assuntos, e principalmente dele, Vieira, na região. O objetivo principal, com isso, é claro: evitar a escravização injusta dos índios por parte dos residentes, em uma extensão do domínio luso onde a presença da mão de obra africana é rara e cara.

---

28. COURTINE, Jean-François. *Nature et empire de la loi. Études Suaréziennes.* France: Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, p. 151.
29. Idem, p. 152.

A retórica epistolar, nesse sentido, é também síntese de saberes seculares ordenados, como síntese ou acúmulo, no intento da máxima eficácia persuasiva do texto que circulava entre seus interessados. Assim, por meio da divisão estabelecida na *dispositio* da carta – que remonta aos manuais da *ars dictaminis* do século XII –, a *petitio*, a petição, é o centro pelo qual se compõe a retórica epistolar. É para tornar justas, viáveis e convenientes as solicitações e demandas nos assuntos da missão que Vieira compõe sua *narratio*, articulando a benevolência do destinatário, seu leitor, à narração sobre o estado das coisas nos aldeamentos, nas vilas, nas entradas etc. Ao mesmo tempo, segue os preceitos ditados pela Companhia de Jesus, que tem nas cartas dos padres aos irmãos em Cristo e superiores um método de compartilhamento das experiências, dificuldades e felicidades locais. É sabido o papel decisivo do pe. Juan Afonso de Polanco, secretário de Inácio de Loyola, na elaboração das diretivas de 1547, ou as determinações sobre cartas nas *Constituições* da Companhia, publicadas em 1556, prescrevendo a rotina e a composição das epístolas a serem enviadas periodicamente pelos inacianos espalhados pelo mundo.[30] Assim, Vieira pressupõe, na elaboração do texto das missivas, a regra primeira do decoro na retórica epistolar, estabelecendo o lugar do destinatário em relação a si, se tido por superior, como reis, rainhas, príncipes, superior da Ordem, membros da primeira nobreza das cortes europeias; igual, em mesma posição, como os outros padres nas missões; ou inferiores, no caso, o chefe índio Lopo de Sousa, chamado Principal Guaquaíba, em carta de 22 de janeiro de 1661. Essa equidade da presença do remetente, no estilo, em relação ao destinatário,[31] cabe não somente porque obedece, formalmente, às regras sociais em vigor, mas também porque guarda os princípios de eficácia persuasiva do texto epistolar.

Por meio das tópicas convenientes ao gênero, as cartas cumprem o propósito da conversa entre ausentes. Presentes já no epistolário ciceroniano, esses procedimentos figuram-na como testemunho da amizade entre as partes, como recurso contra a ausência, e ainda como expressão da distância que impede uma conversa mais franca. Aristotelicamente, Vieira articula os diversos caracteres de pessoa que compõem o *ethos* do emissor, associa-os às paixões que movem o destinatário em direção a uma opinião conveniente à causa, e insere as proposições baseadas nas dez categorias da

30. HANSEN, João Adolfo. "Para ler as cartas do pe. Antônio Vieira (1626-1697)". *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8/9, 2008, p. 291.
31. Idem, p. 281.

lógica, como elencadas por Pierre de la Ramée,[32] para assim alcançar a eficácia persuasiva necessária, de acordo com a posição (social e de mando) do leitor, seu correspondente. O método, inserido na instituição retórica, está presente no grande número de obras, de vasta circulação a partir do século XVI, sobre a arte de escrever cartas.[33] O objetivo, para Vieira, é contingente. Em cada momento de uma vida de atuação nos assuntos da política, da história e da conversão, o jesuíta intermediou as estratégias de presença local, entre sermões, profecias, pareceres, votos e petições, com um vasto conjunto de cartas, negociais ou familiares, instrumentalizando aquilo que, por vezes, aparecia como matéria edificante nos púlpitos ou prenúncios de um futuro próximo. Para assegurar tal procedimento, faz uso dos preceitos da retórica epistolar, encenando sua presença em uma conversa com um destinatário que não se fazia presente, mas que poderia viabilizar seu projeto, ali, nos assuntos da missão. É nesse sentido que devemos observar a capacidade engenhosa do jesuíta nos atos de escrita de sua correspondência: a capacidade de alcançar o decoro conveniente na encenação da presença do remetente com o destinatário.

Azevedo afirma que nos primeiros meses, após a chegada de Vieira ao Maranhão, em janeiro de 1653, houve por parte dos jesuítas da missão uma tentativa de apaziguamento dos ânimos, em nome de uma convivência pacífica dos padres com os moradores locais, evitando tocar nas questões sobre a escravização dos índios.[34] Porém, não parecia haver meio-termo. Existia, de um lado, um consenso sobre a impossibilidade da vida sem escravos, sendo a presença indígena fator de abundância de mão de obra para os portugueses instalados na região, e, de outro, os padres certos da necessidade da salvação das almas daquela gentilidade, que não poderia ser feita cativa injustamente. Desse contexto, observamos, já em maio daquele mesmo ano, uma extensa carta de Vieira endereçada ao pe. Francisco Gonçalves, Provincial do Brasil, em que narra o início da murmuração sobre a atuação dos jesuítas contra o cativeiro dos índios, a partir da pregação do sermão das Tentações, ou "Sermão da primeira dominga da Quaresma". Nele, Vieira condena a política de escravização dos índios presente

---

32. LA RAMÉE, Pierre de. *Dialectique*. Paris: Chez André Wechel, 1555.

33. Podemos citar, por exemplo, a sistematização realizada pelo conde Emanuele Tesauro, em 1678. Ver: TESAURO, Emanuele. *Arte de cartas missivas, o methodo general para reducir al papel quantas materias pide el politico comercio*. Trad. espanhol D. Marcelo Migliavada. Espanha, Valencia: Jayme de Bordazar, 1696.

34. AZEVEDO, João Lúcio de. *História de Antônio Vieira*, cit., tomo I, p. 215.

nas "razias", as entradas no sertão apoiadas pela administração local, para a feitura e comércio de escravos.

> Preguei na seguinte dominga, que era a das Tentações, e tomando por fundamento o *Haec omnia tibi dabo*,[35] que era a terceira, mostrei primeiramente, com a maior eficácia que pude, como uma alma vale mais que todos os reinos do mundo; e depois de bem assentado este ponto, passei a desenganar com a maior clareza os homens do Maranhão, mostrando-lhes com a mesma que todos estavam geralmente em estado de condenação pelos cativeiros injustos dos índios; e que, enquanto este habitual pecado se não remediasse, todas as almas dos portugueses deste Estado iam e haviam de ir para o Inferno. Propus finalmente o remédio, que veio a ser em substância as mesmas resoluções da nossa resposta, mais declaradas e mais persuadidas, facilitando a execução e encarecendo a conveniência delas; e acabei prometendo grandes bênçãos de Deus e felicidades, ainda temporais, aos que por serviço do mesmo Senhor, e por salvar a alma, lhe sacrificassem esses interesses.[36]

Segue, na mesma carta, uma longa descrição do quão eficaz foi a pregação, sentida no coração dos homens da região que, "sem haver palavra de contradição nem discórdia", logo foram "executando o exame das liberdades na conformidade que se assentou, e são já muitos os índios que estão livres, e não só índios senão nações inteiras, sem haver quem o contradiga nem se queixe, que é coisa que faz admiração." Reconhecendo a carência sentida pela população de mão de obra para os serviços da região, Vieira é enfático quanto à "eficácia da Divina Graça, que contra a opinião de todos e da sua própria os reduziu e rendeu; sinal, sem dúvida, de que tem Deus entre eles muitos escolhidos".[37]

Retoricamente, seria eficaz relatar ao Superior da Ordem grandes e rápidos efeitos da ação dos missionários recém-chegados naquelas partes. Não parece, pelas cartas que se seguem, que os moradores locais foram, assim como narra Vieira, arrebatados de pronto pelas palavras de força do padre pregando na Quaresma. No ano seguinte, Vieira escreve ao rei d. João IV sobre as dificuldades encontradas na salvação das almas, todas causadas por governantes locais, ao tratarem a terra "como donos e não como rendeiros", perturbando o trabalho nas Missões e "impedindo o remédio e salvação

---

35. Mt 4:9.
36. VIEIRA, Pe. Antônio. Op. cit., carta 67, pp. 104-5.
37. Idem, p. 106.

das almas".[38] Diferentemente do que escreveu o jesuíta na carta ao Provincial, no ano anterior, os governantes locais insistem em agir pela vantagem pessoal, sem obedecer às ordens do rei e, consequentemente, dificultando o trabalho de conversão. A solução, aponta o jesuíta, é isentar os padres de obedecer aos mandos da governança local.

> E porque a distância do lugar não sofre dilações, nem interlocutórios, Vossa Majestade se sirva de mandar tomar no particular de nossas Missões uma resolução última, com a qual nos livre por uma vez de requerimentos e demandas com ministros de Vossa Majestade, porque se não estivermos isentos deles, nunca poderemos conseguir o fim para que viemos, da conversão e salvação das almas, e será o melhor retirarmo-nos a tratar só da quietação das nossas.[39]

Nos dias que se seguem a esta, de 4 abril de 1654, Vieira persiste em escrever a d. João IV sobre as dificuldades encontradas com os moradores locais. Datava do ano precedente o parecer do rei, revogando as leis anteriores à chegada dos inacianos e adotando medidas que garantiam aos padres a tutela dos índios, o que gerara diversos conflitos e desobediências.[40] Vieira narra todas elas ao soberano de Portugal, cita os crimes cometidos pelo governador Gaspar Cardoso, com anuência do vigário-geral do Pará, Mateus de Sousa, ao desobedecer às ordens de Sua Majestade, fraudando papéis que, supostamente, tolhiam a ação dos padres, tudo narrado na missiva endereçada ao monarca.[41] Toda a denúncia vem para, por fim, compor a petição: "que mande Vossa Majestade acudir aos ministros do

38. Idem, carta 71, pp. 159-60.

39. Ibidem.

40. AZEVEDO, João Lúcio de. Op. cit., tomo I, p. 226.

41. Na mais recente edição das cartas de Vieira, foram restabelecidos os possíveis nomes citados pelo padre, que haviam sido censurados em edições anteriores, publicadas desde o século XVIII. Em carta de 15 de abril, Vieira tenta persuadir o Procurador da Província do Brasil que restrinja a circulação da carta anterior, ao Rei, na qual citava os nomes dos mandatários locais que descumpriam as leis reais. Os cuidados do jesuíta nas cartas parecem evidenciar uma situação delicada com os poderes locais: "Assim que peço muito a Vossa Reverência, por amor de Nosso Senhor, que se estes negócios se pudessem concluir sem estes papéis saírem a público, de maneira que se consiga o remédio das almas sem ofensa alguma do próximo, e se Sua Majestade quisesse resolver isto em algum conselho particular e secreto, ou por si mesmo (que é o melhor de tudo), a maior mercê que Sua Majestade me podia fazer, e a maior que Vossa Reverência que todas as vezes que me vejo metido nestes labirintos e escrúpulos, no mesmo lugar em que vim buscar a quietação, que assim chego a duvidar dela, e não sei que há de ser de mim". VIEIRA, Pe. Antônio. Op. cit., carta 76, p. 184.

Evangelho; que mande libertar a pregação da fé, e desforçá-la das violências que padece; que mande franquear o caminho da conversão das almas, e pô-las no alvedrio natural em que Deus as criou".[42] As ordens do rei, diz o padre, são pouco temidas e seguidas naquelas partes, pela distância e isolamento em que se encontram.[43] Por essa razão é que reitera, na conclusão, a necessidade da intervenção real nas questões do índio:

> Assim, senhor, não há senão isentar Vossa Majestade as Missões de toda a intervenção e jurisdição dos que usam tão mal da que têm e da que não têm, e libertar Vossa Majestade os missionários da pregação do Evangelho, pois Deus a fez tão absoluta e tão livre que não é bem que até a salvação dos índios seja neste Estado cativa como eles.[44]

Compreende-se a força da denúncia narrada na missiva como uma reação do jesuíta às ações da administração local das vilas do Maranhão e do Grão-Pará. Naquele mesmo período, a Câmara de São Luís enviava procuradores à Corte portuguesa, na busca pela revogação da lei que Vieira tinha conseguido fazer vigorar com a intervenção do rei proibindo o cativeiro dos índios. Observa-se uma tentativa de acordo entre as partes, mas a nova fórmula resultante da interpelação parecia, aos olhos do padre, não mais frear as investidas daqueles que intentavam a escravidão indígena.[45] A imputação enérgica dos crimes contra o bem comum e do não cumprimento das diretivas reais de outubro de 1653 serve, retoricamente, ao intento de comprovar a ineficácia de qualquer possibilidade de acordo com os governos locais. É nesse mesmo sentido que nos instantes seguintes Vieira redige outra missiva ao rei, mas agora elencando as dezenove medidas a serem adotadas pela Coroa, pelas quais se assegurava a salvação das almas dos povos gentios, depositando todos os passos da conversão, administração e controle dos aldeamentos nas mãos dos missionários.[46] Dentre as regras, estava determinado que todo e qualquer trabalho realizado por um gentio aldeado para um morador ou obra pública deveria ser pago, e adiantado. Além disso, as entradas no sertão passariam a ser

---

42. Idem, carta 72, p. 167.
43. "[…] porque o recurso está mui distante, e não há navio senão de ano em ano, e em um ano, e em um mês, e em um dia perdem-se, senhor, muitas almas." Idem, p. 167.
44. Ibidem.
45. AZEVEDO, João Lúcio de. Op. cit., tomo I, pp. 248-9.
46. VIEIRA, Pe. Antônio. Op. cit., carta 74, pp. 172-8.

feitas somente por "pessoas eclesiásticas", e se achados os chamados "índios de corda" – designação daqueles capturados por tribos inimigas –, esses deveriam ser examinados pelos religiosos sobre sua condição de cativo. Não satisfeito, Vieira decide se deslocar até Lisboa para, junto ao rei, tentar tornar leis tais medidas.

Sua partida para visitar a Corte se dá em meio a hostilidades, surgidas da murmuração que se alastra da notícia de sua viagem, meses antes.[47] Já em Lisboa, em novembro de 1654, encontra d. João IV doente, o que talvez possa ter contribuído para um estado de desânimo, antevendo aquilo que ocorrerá pouco tempo depois, a saber, a morte do rei e o fim do apoio que garantia a postura aguerrida do jesuíta. Possivelmente o *ethos* enérgico com que prega, para a Corte, o sermão de Santo Antônio, em 13 de junho de 1655, seja uma reação pragmática de Vieira diante do risco de um prognóstico nada alentador para as suas próximas ações. De qualquer modo, retorna ao Maranhão, nesse momento, como Superior das Missões. Além de ter conseguido fazer vigorarem as medidas elaboradas na carta de abril de 1654, pode agora assumir a direção dos aldeamentos, distribuir os missionários que iriam administrá-los, além de poder contar com o governo local de André Vidal de Negreiros para a garantia do cumprimento das leis. Assim como o governo temporal de Mem de Sá representou novo fôlego na ação catequética de Nóbrega e seus irmãos, Vidal de Negreiros parece trazer novo ânimo para o projeto de Vieira, em sua volta da Corte. Em carta ao Provincial, de 1º de junho de 1656, Vieira faz-se presente em papel[48] para solicitar um "superior de virtude, letras, experiência e exemplo" que possa visitar a Missão e tomar notícia dela, além de "um grande número de bons sujeitos, que venham assistir com estes índios".[49] Segue, daí, descrevendo as razões da utilidade da presença da Companhia de Jesus na região. Dentre as seis que enumera, diz que "os ministérios em que trabalham os que estão no Maranhão são os próprios e particulares da Companhia", diferentemente do Estado do Brasil, onde são comuns às outras Ordens. Declara também que, ao contrário da "Província do Brasil", "a Missão do Maranhão está em seus princípios e, no fervor de suas perseguições, exposta aos olhos de todos, e muito mais arriscada a perder o crédito". Afirma:

---

47. AZEVEDO, João Lúcio de. Op. cit., tomo I, p. 254.
48. "E assim é força dizer a Vossa Reverência por escrito alguma parte do que havia de representar em presença, sentido de que haja de ser o intérprete de nossas necessidades, e solicitador de seu remédio, um papel, que, sobre dizer pouco, não sabe responder ao que lhe perguntam, nem satisfazer ao que lhe replicam." VIEIRA, Pe. Antônio. Op. cit., carta 84, p. 215.
49. Idem, p. 216.

> Se olharmos para a glória ainda humana e honra da mesma Província, não há dúvida que muito maior lha granjearão, para com Deus e para com os homens, os sujeitos que mandar ao Maranhão, que muitos dos que sustenta e ocupa no Brasil; porque o ler um curso, ou fazer quatro sermões, não é o que nos honra, singulariza, ilustra, senão as conquistas da fé, e as almas convertidas a Deus, que é a matéria que há tanto tempo tem faltado à nossa Província [...].[50]

Desde sua volta ao Maranhão e Grão-Pará, em inícios de 1656, até o final da década, a ação de Vieira é marcada, por um lado, pela conquista do protagonismo da Ordem nas coisas da conversão, na região, e, por outro, pela reação crescente dos poderes locais contra a presença dos jesuítas, que estariam, em tese, agindo contra o bem comum da República, ao dificultar a vida dos moradores que precisavam da mão de obra cativa. O poder que intermediava a tensão surgida do conflito, tendendo para as requisições dos inacianos, era o rei e, da parte de Vieira mais especificamente, o assentimento próximo do Bispo eleito do Japão, o pe. André Fernandes, confessor de d. João IV. A principal riqueza da região eram os escravos, feitos, dizia-se, por *guerra justa*. Descidos do sertão às centenas, grande parte seria libertada pelos padres em seus exames.[51] Somente eles poderiam saber, pela doutrina, da justiça da guerra. Pelo que se observa na correspondência de Vieira, a presença jesuítica naquelas partes não pôs fim ao cativeiro indígena, único fator de geração de riqueza almejado pela governança local. Conseguiam, durante esse período, alcançar certo equilíbrio entre a produção e venda de mão de obra e conversão e sujeição de vassalos ao reino.

Entretanto, em 6 de novembro de 1656, morre d. João IV. O jesuíta perde seu principal apoio, por onde podia fazer valerem suas demandas, mesmo que conflitasse diretamente com o governo local. De 1657 em diante, até sua expulsão de Belém, em 1661, Vieira vai aos poucos vendo-se vencido em seu projeto de conversão dos povos bárbaros do sertão. Fica evidente em suas cartas desse período como vai perdendo cada vez mais o controle das ações na região, ao mesmo tempo que o novo governante, na Corte, já não correspondia ao apoio que lhe fora dado outrora pelo rei falecido. A própria Companhia de Jesus passa a ser alvo de investidas do Conselho de Estado, por conta de assuntos relativos à presença judia no reino, o que de certa forma enfraquece

50. Idem, p. 219.
51. AZEVEDO, João Lúcio de. Op. cit., tomo I, pp. 296-7.

também os poderes da Ordem.[52] Vieira, por seu turno, deposita suas esperanças no futuro, elaborando as teses do Quinto Império do Mundo, em que o próprio d. João IV viria a ressuscitar e cumprir o destino de Portugal, como reino escolhido por Deus para difundir a fé.

Na carta que envia à rainha regente d. Luísa, em 1º de setembro de 1658, vemos os rumos tomados por Vieira nas petições que faz ao poder real. Aqui, como nas enviadas ao príncipe d. Afonso VI, feito rei anos mais tarde, os pedidos de garantias e vigência das medidas protetoras das ações dos jesuítas nas missões dão lugar ao *ethos* arrefecido da misericórdia pelas almas dos índios e das súplicas pela manutenção das conquistas já alcançadas na ação dos padres missionários. Sabendo que não poderia contar com uma pronta disposição do rei, como ocorria com d. João IV, Vieira constitui a si mesmo, para a rainha, como devoto isento de qualquer interesse pessoal. Diz que os favores que solicita são somente em nome do interesse da manutenção das missões: "porque naquele sacrifício renunciei tudo; nem o mundo tem que me dar, depois que me deu quanto tinha, e quanto podia, e eu o pus nas mãos de Deus para o empregar melhor".[53] Não vemos mais Vieira pleitear novas medidas de interesse para os missionários do Maranhão, mas apenas que o novo governante cuidasse para que nada daquilo já alcançado fosse perdido.

> O que só peço em nome de todos os religiosos destas Missões é que Vossa Majestade nos mande conservar sempre na firmeza das ordens que trouxe o Governador de que acerca das Missões e dos índios se não mude nem altere coisa alguma; mandando Vossa Majestade recomendar de novo ao Governador a assistência em favor dos missionários, em forma que entenda ele, e todo o Estado, que o maior cuidado e desejo de Vossa Majestade é o aumento e propagação da fé e conversão das gentilidades, como verdadeiramente é, e que os religiosos da Companhia, como ministros da conversão, hão de ter sempre na grandeza e justiça de Vossa Majestade muito segura a proteção e amparo.[54]

Em inícios de 1661, Vieira sabe da notícia da morte de seu último grande apoiador, o pe. André Fernandes, o que representa, por fim, a derrocada do projeto missionário do jesuíta. O governador d. Pedro de Melo já não garantia o cumprimento das leis como

---

52. Idem, p. 300.
53. VIEIRA, Pe. Antônio. Op. cit., carta 89, p. 244.
54. Ibidem.

André Vidal de Negreiros fizera anos antes. O príncipe e a rainha regente não asseguravam a presença da Companhia, e os moradores, munidos do apoio das Câmaras locais, constantemente levantavam motins pela expulsão dos padres da região. Foi o que ocorreu naquele mesmo ano, como narra Azevedo.

Faz-se imprescindível analisar esse período de atuação do padre Antônio Vieira, como missionário, a partir das forças conflitantes, em seus intentos, com a teologia-política vigente. Vieira se dá por vencido, não sem antes fazer uso de todos os recursos disponíveis, na defesa daquilo que acreditava ser politicamente virtuoso na ação do reino católico diante dos povos bárbaros do sertão. Porém, a sucessão de eventos o leva gradativamente – é o que aparentam as cartas – a fazer concessões de todos os lados possíveis para, em nome do grande projeto, não perder o controle da missão como um todo. É assim, talvez, que podemos observar a condescendência com que se faz entender vez ou outra sobre a escravidão de certos grupos indígenas, ou uma aparente contradição na relação com o escravo africano. As sucessivas mortes, primeiramente do príncipe herdeiro do trono português, d. Teodósio de Bragança, em 1653, seguida do rei d. João IV e, por fim, do pe. André Fernandes, colocam Vieira em uma situação delicada na qual não havia mais em quem se apoiar, nos poderes terrenos, para sustentar seus propósitos divinos para com a conversão. As cartas, se analisadas em conjunto, evidenciam esse percurso. Nos períodos posteriores haverá outras sequências de episódios que o levarão, no final da vida, a se isolar na Quinta do Tanque, na Bahia, cuidando dos escritos da *Chave dos profetas*. Os poderes atuantes no jogo entre as potências europeias, no século XVII, e as questões que interessavam a cada um desses poderes impedem o padre de exercer seu papel como jesuíta, na acepção da moral católica que acreditava justa.

No entanto, a ação de Vieira não pode ser observada como resultado de uma militância pessoal e particular em nome da fé. Talvez possa, em sua instrumentalidade nas ações terrenas e práticas que delibera convenientes, mas não nas razões que dão sentido ao seu fim último. Nos seus escritos, Vieira, Nóbrega, assim como Vitória e Suárez, revelam uma uniformidade de preceitos, sustentados doutrinariamente, que incidem justamente na proeminência dos teólogos em ordenar os assuntos da política católica nos séculos XVI e XVII, uma vez que seu fim temporal é indissociável dos fins últimos da sua Causa Primeira, em sentido oposto ao de Maquiavel. É o que determina a conveniência de Vieira em requisitar, reiteradamente, a autonomia de ação dos inacianos nos assuntos da conversão.

Esses preceitos estão erigidos sobre três conceitos, que fazem dos teólogos os únicos capazes de decidir quais são os melhores caminhos da política temporal das

Coroas submetidas à Igreja de Roma: a Verdade, o Bem e a Justiça. São eles os conceitos pelos quais aquele sistema metafísico de semelhanças aproxima as coisas, como dito por Foucault. O primeiro, talvez o mais importante dos três, é o que está presente como prefiguração da História, no *Velho* e no *Novo Testamento*. O tempo católico, no século XVII, não é cíclico, mas possui um fim e caminha em sentido determinado, submetido aos desígnios de Deus em direção ao Juízo Final. Esse sentido está presente, enquanto *figura*, nos acontecimentos bíblicos, que não são representação, mas as próprias coisas figuradas dos eventos futuros.[55] A Verdade dos atos e episódios da História estava nos escritos sagrados interpretados pelos Padres da Igreja, como Santo Agostinho e Tomás de Aquino. Basta possuir as ferramentas para identificá-los. Nessa capacidade é sustentado o que a Contrarreforma doutrinou contra a tese luterana, determinando que só os padres autorizados poderiam ler e interpretar o texto bíblico. São eles que têm a perspicácia de encontrar a Verdade das coisas. E é por meio dessa Verdade, decifrável para Vieira, que lemos um texto como a *História do futuro*, pois, para o jesuíta teólogo, os eventos que fariam parte da história de Portugal já estariam figurados e dispostos nos escritos sagrados. Igualmente ocorre quando Vitória cita as passagens bíblicas para provar que os bárbaros, em contato com os espanhóis, não possuem leis humanas válidas se estas impedirem o direito natural ou divino.[56] Enquanto teólogo autorizado, ele pode identificar e julgar a questão, pois conhece a Verdade, que dá sentido à História.

O segundo conceito, o de *Bem*, é aquele pelo qual os homens, em suas ações, agem iluminados pela *sindérese*. A luz da Graça inata, presente no coração dos homens, reflete a lei de Deus e é por isso que o missionário tem o dever de levar a Palavra aos bárbaros e trazê-los para a fé de Cristo. Essa capacidade do homem de tomar certas decisões é, para Tomás de Aquino, uma potência tornada hábito.[57] São os teólogos, no caso, os que possuem os instrumentos intelectivos – devido à doutrina e ao letramento – para decifrar tais hábitos e identificar o bem nas ações das pessoas. Mais uma vez, é Vieira que aponta para as características que fazem de índios, mesmo os das tribos mais hostis, como os Nheengaíbas, homens dispostos e voltados a se sujeitar à fé e ao corpo político da Coroa, pois enxerga, neles, ações voltadas para o bem.

---

55. Ver AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997; HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

56. VITÓRIA, Francisco de. Op. cit., p. 145.

57. Suma Teológica, 1ª, q. 79, artigo 12.

A *Justiça*, por seu turno, como terceiro conceito, é ato moral que, individualmente, pode ser atingido por meio das faculdades que constituem a pessoa – vontade, memória e inteligência –, orientadas as três pela prudência, chamada escolasticamente *recta ratio agibilium*, a reta razão das coisas do agir.[58] É fazendo uso dela que os homens podem discernir, na contingência, a verdade e o bem manifestados pela *sindérese*. Tomás de Aquino, quando descreve a lei natural, afirma que alguns têm a razão depravada pela paixão, pelo mau costume ou pela má disposição da natureza, mas é verdadeiro que se aja segundo ela.[59] Os teólogos são os representantes da doutrina da fé que sabem, na prática, agir pela prudência e, assim, alcançar a equidade da justiça terrena, reflexo da divina, por meio da razão. Ao mesmo tempo, orientados pela *recta ratio factibilium*,[60] a reta razão das coisas do fazer, os teólogos, prudentes, dominam os preceitos da linguagem que determinam os modos engenhosos e verossímeis de comunicar, pelos atos da escrita, a justiça das ações locais e dos deveres diante dos desafios, como o da conversão. A razão especulativa é, nesse sentido, a ação prudente que ordena as coisas para a consideração da verdade.[61] No discurso, para a retórica judicial e deliberativa, pode-se encenar o domínio, por parte do emissor, das proposições lógicas aplicadas à causa, ou o manejo espontâneo das leis positivas que regem a justiça local.

Na última carta que escreve ao príncipe d. Afonso, em maio de 1661, às vésperas de deixar definitivamente o ofício de missionário no Maranhão, Vieira relata a emboscada feita pelos moradores aos padres, fato que acarretou sua expulsão. Como um contrapeso à murmuração criada pelo governador sobre os motivos de tal ocorrência, o jesuíta oferece as verdadeiras razões que levaram os inacianos a conflitar com os moradores até o ponto da ocorrência dos motins. Vieira afirma não terem sido as razões verdadeiras aquelas elencadas por d. Pedro de Melo, ou seja, a prisão do índio Lopo de Sousa Guarapaúba, ou a publicação na região de cartas escritas por Vieira, respectivamente, ao Príncipe e ao bispo do Japão, com a relação do que se tinha obrado nos últimos tempos e das "contradições que tinha neste Estado a propagação da fé". Afirma

---

58. HANSEN, João Adolfo. "Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira (1626-1697)", cit., p. 283. Suma Teológica, Iª-IIª, q. 57.
59. Suma Teológica, Iª-IIª, q. 94, artigo 4.
60. HANSEN, João Adolfo. Op. cit., p. 283.
61. Tomás de Aquino, Iª, q. 79, artigo 11.

justificadas as causas, mas somente como a última ocasião. As verdadeiras razões, afirma, residem na "cobiça insaciável dos maiores", agindo contra as leis do rei, tanto no Maranhão quanto no Pará.

> Assim que, senhor, por guardarmos as leis de Vossa Majestade, e porque damos conta a Vossa Majestade dos excessos com que são desprezadas, e porque defendemos a liberdade e justiça dos miseráveis índios cristãos, e que de presente se vão convertendo, e sobretudo porque somos estorvo aos infinitos pecados de injustiça que neste Estado se cometiam, somos afrontados, presos e lançados fora dele.[62]

São os jesuítas, pois, teólogos autorizados, nas palavras de Vitória, que sabem julgar e deliberar sobre as questões que se referem à relação entre a presença da fé nas regiões dos domínios da Coroa e a efetivação dos poderes reais representados nas ordens e estamentos que compõem o corpo político. Arrogam-se a esse papel pois veem a si mesmos como aqueles membros da Igreja e súditos do rei católico que sabem apontar a Verdade na história e no tempo, o Bem na prática dos homens e a Justiça na política dos governos temporais. Isso se dá porque, doutrinariamente, dominam um conjunto de saberes que decifram pragmaticamente o sentido pelo qual Deus, como Causa primeira, direciona os homens, na vida em sociedade. É doutrina uma vez que tal protagonismo é resultado de instrução e de letramento recebido nas universidades europeias ou nos colégios da Companhia, que reúne e instrumentaliza politicamente os saberes sobre a teologia, além daqueles sobre o bem dizer, da retórica e da oratória. Assim, Vieira sabe quais as melhores decisões a serem tomadas sobre os índios em sua relação com os moradores da região. Sabe quando deve fazer concessões ou quando precisa representar uma rigidez mais enérgica. Ou, ao menos, acreditava saber.

Sua prática, porém, foi vencida pelas forças que iam contra os caminhos da fé e da difusão da Palavra. Sua estratégia, que contava com os poderes centrais do Estado, fora derrotada e não viu outro caminho senão deixar a atividade de missionário. Tudo isso é evidente na correspondência desse período. Ali, estão articulados os saberes que circulam enquanto preceitos e doutrinas, cumprindo objetivos específicos da retórica epistolar, pela qual aquela estratégia estava sendo viabilizada. As conexões entre a circularidade de doutrinas e preceitos que constituem a postura do jesuíta, representada

---

62. VIEIRA, Pe. Antônio. Op. cit., carta 111, p. 325.

em seus textos, e os saberes que trazem eficácia para a retórica em suas cartas podem oferecer uma perspectiva sobre o tema muito menos ingênua para a análise histórica do que os que buscam contradições do padre quanto às questões da escravidão.

Fernando Munhós é doutorando em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

2 • SEÇÃO LIVRE

Máquina do mundo

João Adolfo Hansen

RESUMO: Na figuração da "máquina do mundo", Dante e Camões representam princípios essenciais do Universo. Drummond desdenha colher a coisa metafísica que se oferece gratuitamente a seu engenho. Haroldo de Campos substitui a metafísica platônica e escolástica de Dante e Camões e a recusa de Drummond de uma nova metafísica, sem Deus ou fundamento essencial, pela física dos *quanta*.

PALAVRAS-CHAVE: Máquina do mundo; metafísica; recusa da metafísica; *quanta*; poesia moderna.

ABSTRACT: *In the figuration of the "world machine", Camões e Dante represent essential principles of the Universe. Drummond disdains to reap the metaphysical thing that is offered gratuitously to his wit. Haroldo de Campos replaces the Platonic and Scholastic metaphysics of Dante and Camões and Drummond's refusal of a new metaphysics, without God or essential foundation, by the physics of* quanta.

KEYWORDS: *World machine, metaphysics; refusal of metaphysics;* quanta*; modern poetry*.

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.149115

Agradeço a minha cara colega e amiga Márcia Arruda o convite para falar sobre o tema da “máquina do mundo” neste evento.[1] Evidentemente, o que vou dizer é parcial, como tudo, sem pretensão de esgotar ou totalizar nada. Começo com o que se sabe: em grego, o termo *mekhané* nomeia qualquer invenção produzida com arte pela inteligência astuciosa, *métis*. Segundo a metafísica antiga, a forma do Universo se ordena e revela como *mekhané*, máquina ou artifício do engenho divino, que a gera com razão, doutrina e ordem. Ou seja, a máquina do mundo é o Universo artificiosamente fabricado pelo engenho do Deus, autor máximo. Na máquina se vê tudo o que é; e a inspiração divina que a anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, síntese da realidade como total explicação da vida, nexo primeiro e singular, ciência sublime e formidável, mas hermética, como diz Drummond. Aqui, vou lhes falar de figurações dela na poesia de Dante, Camões, Drummond e, se houver tempo, de Haroldo de Campos.

Uma das primeiras referências conhecidas à máquina do mundo se encontra no Livro VI, capítulo XVII, do *De Re Publica*, em que Cícero relata o chamado *Sonho de Cipião*. Cito:

> O conjunto do Universo se compõe de nove círculos ou antes de nove esferas, das quais uma, a última, a que compreende todas as outras, é um ser celeste, o Deus supremo, mantendo em exatos limites e contendo todas as outras. É nessa esfera que estão presas as estrelas fixas que evoluem eternamente. Abaixo estão sete esferas cujo movimento é retrógrado, em sentido contrário ao do céu. Uma dessas esferas é ocupada pelo planeta que na Terra se chama Saturno. Depois vem esse astro brilhante que traz saúde e prosperidade para o gênero humano e que se chama Júpiter. Abaixo de Júpiter se vê um clarão vermelho e terrível, que na vossa linguagem chamais de Marte. Mais abaixo ainda e quase no meio, o Sol tem sua esfera, o Sol, chefe, príncipe e regulador dos outros corpos luminosos, alma ordenadora do mundo, tão grande que a tudo ilumina com seus raios. Vênus e Mercúrio formam seu cortejo e, na esfera imediatamente inferior, a Lua, iluminada pelos raios do Sol, realiza sua revolução. Abaixo dela não há nada que não seja mortal e perecível, com exceção das almas que os deuses deram de presente aos homens. Acima da Lua tudo é eterno. Quanto à Terra, que forma a nona esfera no

1. Texto originalmente apresentado no I Colóquio Internacional de Interlocuções Poéticas Brasil-Portugal, na Universidade de São Paulo, em 10 de outubro de 2016.

centro do Universo, está imóvel no mais baixo; e o peso faz com que para ela tendam todos os corpos pesados.

No Canto X de O*s Lusíadas*, Camões retoma Cícero fazendo a ninfa Tétis dizer a Vasco da Gama:

Faz-te mercê, barão, a Sapiência
Suprema de cos olhos corporais
Veres o que não pode a vã ciência
Dos errados e míseros mortais.
Segue-me firme e forte, com prudência,
Por este monte espesso, tu com os mais.
Assim lhe diz, e o guia por um mato
Árduo, difícil, duro a humano trato.[2]

Chamo sua atenção para quatro coisas dessa estrofe: a primeira é que Tétis afirma ser a Sapiência Suprema, Deus, que faz mercê do que vai ocorrer. A segunda é que a experiência de Vasco tem forma de visão física, "cos olhos corporais", da Forma perfeita invisibilíssima como substância metafísica do Universo que não é atingida pela ciência humana. A terceira coisa é que Tétis manda Vasco segui-la com prudência, ou seja, com a reta razão das coisas agíveis catolicamente iluminada pela luz da Graça inata. E a quarta é que ambos sobem um monte espesso, coberto de mato. Ele é "Árduo, difícil, duro a humano trato", figuração que encontramos em textos platônicos dos séculos XV e XVI, por exemplo no romance alegórico *Hypnerotomachia Poliphili*, *O Sonho de Polifilo*, publicado em 1468 por Francesco Colonna. Como no *Sonho de Polifilo* ou na *Comédia*, de Dante, o mato – *selva oscura* ou *selva selvaggia* – é alegoria da vida sensível, que vai ficando para trás com o esforço firme e forte da escalada do alto do monte pela alma. Na estrofe 77 dos *Lusíadas*, lemos: "[…] um globo veem no ar que o lume/ Claríssimo por ele penetrava,/ De modo que o seu centro está evidente,/ Como sua superfície, claramente". Na estrofe 80, a deusa diz a Vasco:

2. *Os Lusiadas* de Luis de Camões, com privilegio real. Impressos em Lisboa, com licença da Sancta Inquisição & do Ordinario: em casa de Antonio Gõçales Impressor, 1572.

Vês aqui a grande máquina do mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim do Saber alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada,
Que cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.[3]

Agora, peço sua atenção para a informação de que a máquina do mundo é fabricada. Como é fabricada? Um platônico do século V da nossa era, Proclo de Lícia, no texto grego publicado em 1553 do seu *Comentário do primeiro livro dos Elementos de Euclides*, que foi traduzido para o latim e editado em Pádua, em 1560, fala de certa ciência matemática universal que compreende simultaneamente todas as disciplinas matemáticas.[4] Essa ciência universal precede todas as outras e tem o lugar principal nelas, às quais comunica seus princípios, que estão difundidos por todos os seres do Universo. Essa ciência ou *mathesis universalis* dá conta das razões, proporções, composições, divisões, conversões, permutações, do igual, do desigual e também da beleza, da ordem e do método, da semelhança e da diferença das coisas, em figuras, números e movimentos. Sua universalidade está para além do matemático e associa-se à reminiscência das verdades eternas, fazendo o intelecto humano movido pela aspiração do ideal subir da matéria escura até à luz do conhecimento intelectual e à intuição superior e sem palavras do Ser enquanto Ser.

Na estrofe 76 do Canto X dos *Lusíadas*, Tétis o diz, opondo olhar sensível e olhar intelectual: "Faz-te mercê, barão, a Sapiência/ Suprema de cos olhos corporais/ Veres o que não pode a vã ciência/ Dos errados e míseros mortais". A máquina do mundo tem a forma de globo que paira no ar, atravessado da luz que permite ver-lhe o centro e a superfície. "Qual a matéria seja, não se enxerga", lemos na estrofe 77, porque a quintessência, a substância da parte celestial da máquina, é imponderável, não apreensível

3. Idem.
4. Cit. por CRAPULLI, Giovanni. *Mathesis universalis. Genesi di una idea nel XVI secolo*, in: BUZON, Frédéric de. "*Mathesis Universalis*". In: BLAY, Michel; HALLEUX, Robert (orgs.). *La science classique. XVIe-XVIIIe Siècle. Dictionnaire Critique*. Paris: Flammarion, 1998, pp. 611-61.

pelos sentidos. "Mas enxerga-se bem, que está composto/ De vários orbes, que a divina verga/ Compôs, e um centro a todos só tem posto", prossegue Tétis.

Aqui, Camões reproduz a cosmografia de Ptolomeu, pondo a Terra no centro dos vários orbes concêntricos que compõem o Universo. O uso da figura do círculo para figurá-lo não é arbitrário e corresponde à definição antiga de Deus que se lê em Nicolau de Cusa ou no tratado sobre as hierarquias angélicas de Dionísio, o Pseudo-Areopagita. A definição é retomada por Vieira em 1640 no *Sermão de Nossa Senhora do Ó*: Deus como círculo infinito e perfeito que tem o centro em toda a parte, e a circunferência em nenhuma. A mesma imagem de eternidade se encontra na figura circular da cobra que morde o rabo no *Hieroglyphica*, o livro de emblemas editado por Aldo Manúcio em Veneza, no final do século XV, atribuído a Horapolo, sacerdote egípcio do século IV d.C.

Na máquina do mundo, a perfeição infinita do círculo sem circunferência de Deus desce pelos vários orbes circulares e finitos como o Amor da sua Forma invisibilíssima, que participa analogicamente neles. Enquanto todos os orbes sobem, eroticamente movidos para ela, cada um deles se assemelha simpaticamente à Forma invisível, por analogia de atribuição, e participa hierarquizadamente da razão dela, por analogia de proporção. Assim, o espetáculo da máquina evidencia ou faz ver a ordem divina do mundo. Tétis descreve o seu movimento:

> Volvendo, ora se abaixe, agora se erga,
> Nunca se ergue ou se abaixa, e um mesmo rosto
> Por toda a parte tem, e em toda a parte
> Começa e acaba, enfim, por divina arte,
> Uniforme, perfeito, em si sustido,
> Qual enfim o arquétipo que o criou.[5]

Aqui, Camões aplica a definição euclidiana da esfera como superfície de revolução produzida pelo movimento da circunferência em torno do diâmetro, movimento que faz com que os círculos cresçam até o meridiano e depois diminuam. Por isso, o verso diz "ora se abaixe, agora se erga". Ao mesmo tempo, diz a deusa, a esfera nunca se ergue nem se abaixa, mas conserva o mesmo rosto, fórmula com que significa a superfície curva da esfera cujos pontos distam igualmente do centro. A máquina do mundo é finita, como

5. *Os Lusíadas* de Luís de Camões, op. cit.

efeito e signo fabricados por artifício divino, mas ilimitada: "em toda a parte/ Começa e acaba, enfim, por divina arte". Sua racionalidade atesta que é divina a arte inventada pelo Arquétipo, a pura esfera inteligível, nua, pura e invisível de Deus. Absolutamente indeterminado e absolutamente inacessível à razão humana, Deus cerca a máquina do mundo com seus nove coros de anjos, movendo-a com Amor.

Como sabem, Tétis passa a resumir o Universo para Vasco da Gama e, na estrofe 80, diz que a máquina é etérea e elemental. No caso, a deusa se refere às substâncias física e metafísica da máquina e às suas partes: a parte etérea é a celestial, feita da quintessência imutável e lúcida; a parte elemental corresponde aos orbes compostos dos quatro elementos pitagóricos, ar, terra, água e fogo. A seguir, ela explica o que são os círculos em ordem decrescente, da borda da máquina até o centro, a Terra, onde estamos nós, leitores, com os portugueses, a contemplar o todo. A máquina do mundo se revela, como disse, como sinfonia de correspondências analógicas na qual cada nível de existência é uma hipóstase que vibra e sobe para o nível superior donde desce o Amor como *virtus unitiva* ou virtude unitiva do todo. A alegoria da máquina é, nesse sentido, um meio poético-metafísico com que Camões figura plotinianamente a alma portuguesa em estado de receptividade extática da unidade invisível do divino. Como sabem, em *Os Lusíadas* a união sexual dos navegantes com as ninfas aquáticas e a de Vasco da Gama com Tétis alegorizam o casamento de Portugal com o mar. A visão da máquina do mundo alegoriza o contato extático dos portugueses com o princípio metafísico, o Bem para além do movimento aparente das esferas, que fundamenta e orienta providencialmente a união e a viagem por meio da deusa Vênus, seu instrumento ou causa segunda. Dizendo de outro modo, o episódio da máquina do mundo fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras da África, Ásia e América como domínio teológico-político da monarquia católica portuguesa sobre regiões e religiões gentias e infiéis, divinizando a história de Portugal.

Camões é cauteloso quando refere a máquina do mundo por meio da deusa Tétis, protegendo-se de uma das principais causas da vil tristeza de seu tempo, o Santo Ofício da Inquisição. Na estrofe 82, ele faz Tétis afirmar que no Empíreo só estão os verdadeiros seres divinos e que ela mesma e os demais deuses antigos são fábulas falsas, que só servem para fazer versos agradáveis. Essa autonegação inverossímil da deusa explicita o uso alegórico que Camões faz do mito, inventando uma Tétis pagã que afirma que o verdadeiro Deus age no mundo por meio de causas segundas ou instrumentos da sua Providência, exemplificados por ela mesma e Vênus.

O segundo círculo é o Primeiro Móvel, que gira e faz girar as outras esferas; logo abaixo dele, vem o Céu das Estrelas Fixas, de que Tétis enumera as constelações na estrofe

88. O quarto orbe é o de Saturno, seguido dos orbes de Júpiter, de Marte, do Sol, de Vênus, de Mercúrio e da Lua. No centro, está a Terra elemental. Feita a exposição do macrocosmo, Tétis começa a descrever a Terra; na estrofe 92, fala rapidamente da Europa e, até a estrofe 97, conduz o olhar de Vasco da Gama pela África. A viagem do olho refaz o percurso das navegações portuguesas, pois Tétis começa pelo norte da África e vai para o sul, pela costa ocidental do continente, contorna o cabo da Boa Esperança e continua, pelo lado oriental, até o canal de Suez. Em seguida, leva o olhar de Vasco pelas Arábias, pela Pérsia, até a Índia. Descreve suas províncias e costumes e continua até o Japão, para depois levar Vasco e o leitor a Bornéu, Timor e o Ceilão. E, a partir da estrofe 138, indo para o Ocidente, profetiza a chegada de Cabral ao Brasil, falando do nome da nova terra, Santa Cruz, e do pau vermelho que produz. Como sabem, a exposição cosmográfico-metafísica da deusa se acompanha de inúmeras referências a batalhas e vitórias portuguesas na África e na Ásia, tendo o nítido sentido de legitimar a política do reino com a lei eterna da Providência divina. Quando termina a exposição, Vasco da Gama e os navegantes sabem os futuros feitos de Portugal e, divinizados, retornam. Assim, se definimos o episódio da máquina do mundo como figuração da Providência que orienta a ação portuguesa, o concílio dos deuses, as astúcias de Baco, as intervenções de Vênus salvando os portugueses, o episódio da Ilha dos Amores e a mesma visão da máquina do mundo têm a função de integrar alegoricamente, como interpretação platônica cristianizada, as virtudes feudais da chamada "guerra de devaçam", validando a teologia escolástica em que Deus é Causa Primeira e Final, Providência e luz eterna difundida como luz natural da Graça na história do reino.

Uns 250 anos antes de Camões, quando compôs a *Comédia*, que depois Boccaccio chamaria *Divina*, Dante Alighieri recorreu à figuração ciceroniana da máquina do mundo, escrevendo que o primeiro dos círculos dela "está com luz tão clara radiando/ Que a vista cega e a mente vil também,/ Empíreo se nomeia…". Na *Comédia*, *o Empíreo* corresponde ao Paraíso, onde estão as puras almas. Sua luz radiante cega o olhar sensível e a razão humana de Dante, incapaz de vê-lo e entendê-lo. Assim, no Canto XXX do *Paraíso*, Beatriz o censura por querer compreender o inefável e lhe diz que a luz visível do rio de luz que o cega ainda é só sombra ou prefácios de sombra, como alegoria da Verdade invisibilíssima: *son di lor vero umbriferi prefazii*.[6] É o Empíreo que governa os outros orbes da máquina.

---

6. ALIGHIERI, Dante. *Paraíso*, in: *Obras completas de.* Versión castellana de Nicolas Gonzalez Ruiz. Sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Colaboración de Jose Luis Gutierrez Garcia. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, parágrafo XXX.

Vocês se lembram de que, antes de chegar ao Paraíso celeste, Dante passa pelo Paraíso terrestre. A passagem é ao mesmo tempo literal e figurada e, assim como no Inferno ele conheceu a hierarquia dos pecados, no Paraíso celeste vai conhecer as hierarquias de beatitudes em contato com espíritos ativos, espíritos amantes, espíritos sábios, espíritos justos, espíritos contemplativos etc., obtendo respostas metafísicas e teológico-políticas para suas dúvidas sobre o Bem e o Mal.

Assim, ao sair do Paraíso Terrestre, Dante fixa os olhos nos *occhi belli* de Beatriz e recebe a graça de flutuar, subindo ao primeiro céu, o da Lua, que é o das inteligências motrizes, Anjos. Na Lua estão as almas daqueles que, por causa da violência de outros, não puderam manter completamente o voto de castidade ao qual permaneceram fiéis com o pensamento e o coração. Essas almas aparecem como imagens refletidas em espelhos limpos ou águas tranquilíssimas. Em todo o Paraíso, são as únicas que têm, tenuemente, aspecto de sombra, porque nos círculos superiores ao da Lua todas as outras se presentam como luzes, brilhos, fagulhas, fulgores, resplendores e radiâncias de intensidade diversa. Nesse primeiro círculo lunar, Dante pergunta a Beatriz sobre o verdadeiro lugar das almas beatas; e quer saber se Platão é verdadeiro quando diz que as almas retornam para as estrelas. Beatriz lhe explica que todas as almas beatas estão no Empíreo e que gozam diferentemente da beatitude eterna conforme sintam mais ou menos a doçura difusa do amor de Deus. Vários beatos vão aparecer para Dante em formas sensíveis no círculo da Lua e nos seguintes. Dante é homem vivo e só por meio de coisas sensíveis consegue aproximar-se da verdade supraintelectual de Deus.

No céu seguinte, o de Mercúrio, o das inteligências motrizes, Arcanjos, aparecem espíritos ativos, que em vida tiveram fama e honra, na forma de fulgores que irradiam uma luz na qual são apenas entrevistos. Dante pergunta a um deles quem é, e ele revela ser Justiniano, o imperador romano que reinou duzentos anos depois de Constantino. Justiniano fala da doutrina do Direito que sistematizou e acusa guelfos e gibelinos de destruírem a unidade da *pax romana*. Logo depois, os espíritos se afastam como *velocissime faville*, velocíssimas fagulhas. Passando para o Terceiro Círculo, o de Vênus, das inteligências motrizes, Principados, que com os Anjos e Arcanjos formam o Primeiro Terço das hierarquias angélicas, Dante encontra os espíritos amantes, na forma de esplendores que giram dançando e cantando. Aqui, ele vê Carlos Martelo, rei da Hungria, que lhe explica por que os filhos de bons pais podem degenerar. Também encontra Folco da Marsiglia, que lhe mostra Raab, a prostituta de Jericó, salva no Paraíso porque escondeu os espiões de Josué, garantindo a entrada dos hebreus em Canaã. O Quarto Círculo é o do Sol, das inteligências motrizes, Dominações. Aqui aparecem os espíritos sábios, que se apresentam

a Dante como fulgores distintos pela intensidade do brilho. Dançando e cantando, formam uma coroa de doze em torno dele e de Beatriz. Um deles é Santo Tomás de Aquino, que indica os outros beatos da coroa, tira dúvidas de Dante sobre a decadência da ordem dos dominicanos e elogia São Francisco de Assis. Logo em seguida, uma segunda coroa de doze espíritos cerca a primeira, também dançando e cantando. Um dos fulgores é o franciscano São Boaventura, que narra a vida de São Domingos, celebrando a sua obra. Santo Tomás volta a falar, resolvendo outra dúvida de Dante sobre a sabedoria de Adão, de Cristo e de Salomão. Fala em seguida Salomão, que está na segunda coroa, para resolver uma terceira dúvida de Dante sobre a luz dos beatos depois do Juízo Final. Uma terceira coroa luminosa passa a cercar as duas primeiras, e Dante vislumbra espíritos beatos, sem poder distingui-los, tanta é a luz. Olhando novamente nos olhos de Beatriz, consegue força para elevar-se e transporta-se com ela para o quinto céu, o de Marte, o das Virtudes e dos espíritos militantes, em forma de fulgores avermelhados engastados numa cruz de braços iguais. Eles se movimentam velozmente nos braços da cruz, cintilando sobre ela. E o conjunto de luzes o faz pensar em *Galassia*, nome que Anaxágoras deu à Via Láctea. Os espíritos cantam um hino em louvor de Cristo, e Dante consegue ouvir *Resurgi* e *Vinci*, "ressuscitei e venci". Entre os espíritos, Dante encontra Cacciaguida, seu trisavô, com quem se põe a falar animadamente. Cacciaguida identifica alguns de seus companheiros: Josué, Macabeu, Carlos Magno, Godofredo de Bulhão. Quando Cacciaguida e os outros espíritos voltam a cantar, Dante sobe para o sexto céu, o de Júpiter, das inteligências motrizes, Dominações. Nesse céu, a luz de São Pedro, que faz um enérgico ataque aos costumes degenerados de papas e bispos, torna-se vermelha por santo desprezo. Aqui estão os espíritos justos e piedosos que se apresentam como lumes cantantes e avoantes, formando as 35 letras da frase *Diligite iustitiam – qui iudicatis terram* – "cuidai da justiça, vós que julgais a terra". Depois todos se juntam no último *M* de *terram*. Com outros espíritos que descem do Empíreo, o *M* se transforma na Águia, emblema do Império e da Justiça suprema. A Águia fala, resolvendo a dúvida de Dante sobre a condenação daqueles que em vida não abraçaram a fé verdadeira porque não ouviram falar dela. Em seguida, a Águia cita os reis cristãos que serão condenados no dia do Juízo Final, entre eles Felipe, o Belo, da França, que invadiu a Toscana, e o rei d. Dinis, de Portugal, dedicado a acumular riquezas. A Águia exorta Dante a olhá-la no olho feito de luzes de espíritos renomados, nomeando seis, que formam seu cílio: Davi; Trajano; Ezequias, rei da Judéia; Constantino; Guilherme II, o Bom, rei da Sicília no século XII; Rifeu, troiano justíssimo, citado por Virgílio na *Eneida*. E a Águia ainda explica como as almas de pagãos, como Trajano e Rifeu, entraram no Paraíso.

Passando para o céu de Saturno, o sétimo, das inteligências motrizes, os Tronos, Dante encontra espíritos contemplativos que aparecem como esplendores descendo de uma escada de ouro tão alta que não pode ver-lhe o início. Um deles, São Pier Damião, resolve seu desejo de saber por que não cantam, passando a falar do insondável da predestinação divina, referindo a vida contemplativa e censurando o luxo da Igreja. Em seguida, São Benedito fala de si e da degeneração dos Beneditinos; depois se reúne aos outros beatos, que saem pela escada seguidos de Beatriz e Dante na direção do oitavo céu, o das Estrelas Fixas ou Estrelado.

Entrando nele, Dante se acha sob a constelação de Gêmeos, seu signo. Os beatos se apresentam em fileiras densas que seguem o triunfo de Cristo, com a Virgem envolvida do fulgor do arcanjo Gabriel, que entoa um cântico suavíssimo, e com os apóstolos. Todas as almas repetem o nome de Maria. Em seguida, ela e Gabriel seguem Cristo, subindo ao Empíreo. Ficam os espíritos beatos, cantando o hino pascal *Regina coeli*. E começam a dançar em maior ou menor velocidade conforme o grau da sua beatitude. Um deles é São Pedro, que examina Dante quanto à Fé, aprovando-o e abençoando-o. Em seguida, São Jacó o examina sobre a Esperança. Um terceiro lume se aviva com mais brilho e aparece São João Evangelista, que examina Dante sobre a Caridade. Dante fixa a luz de São João esperando ver-lhe o corpo, pois uma lenda afirma que subiu ao céu em corpo e alma. Mas São João lhe diz que só Cristo e Maria subiram ao Paraíso com o corpo. Finalmente, um quarto aparece, e é Adão, que explica a Dante a verdadeira razão de ter perdido o Paraíso terrestre, quantos anos esteve no Limbo e a linguagem que falou.

São Pedro, coruscante de luz, pronuncia sua grande invectiva contra a corrupção dos papas e, quando termina, ele e os outros beatos sobem para o Empíreo. No final do canto, Dante volta a olhar nos olhos de Beatriz e sobe ao Primeiro Móvel ou céu cristalino. Sendo as partes desse todas *vicinissime*, vizinhíssimas, e uniformes, Dante não sabe onde está. Beatriz lhe explica que é do Primeiro Móvel que se origina o movimento de todas as outras esferas que Deus imprime a partir do Empíreo, imóvel, onde está.

Dante vê um ponto fixo de fogo, que irradia um brilho puríssimo, cercado de nove círculos concêntricos, também luminosíssimos, que giram velozmente. Trata-se do coro dos anjos. Beatriz explica a Dante os nove coros angélicos, reunidos em três hierarquias; o primeiro é dos Serafins, dos Querubins e dos Tronos, os mais próximos de Deus, ligados a ele por amor maior, por isso mais resplandecentes e velozes. O segundo grupo de três é formado por Dominações, Virtudes, Potências; o terceiro, por Principados, Arcanjos e Anjos. Aqui, Dante figura a hierarquia angélica proposta

pelo Pseudo-Dionísio. As ordens angélicas são as inteligências motrizes dos círculos do Paraíso: os Anjos movem a Lua; os Arcanjos, Mercúrio; os Principados, Vênus; as Potestades, o Sol; as Virtudes, Marte; as Dominações, Júpiter; os Tronos, Saturno; os Querubins, o Céu de Estrelas Fixas; os Serafins, o Primeiro Móvel.

Beatriz explica a Dante a criação dos seres angélicos e suas faculdades; critica a ignorância de pregadores indignos e ignorantes e faz Dante compreender a grandeza de Deus revelada na variedade e no número dos anjos, que são infinitos. Deus se reflete, por amor recíproco, em infinitos aspectos, mas, permanecendo sempre Um, como quando não os tinha criado ainda – *uno manendo in sè come davanti*, diz Beatriz. O ponto de fogo e os nove círculos desaparecem aos olhos de Dante, que volta a olhar nos olhos de Beatriz e subitamente se acha no Empíreo.

O Empíreo é luz, luz intelectual (pois vem de Deus, intelecto infinito) plena de amor, amor verdadeiramente Bem, pleno de alegria que transcende toda doçura. Dante vê uma enchente de luz que escorre entre duas margens maravilhosamente floridas; da enchente saem fagulhas que entram nas flores e voltam a misturar-se nela. Depois, a enchente toma forma circular de imensa circunferência e as flores se transformam em beatos, sentados nas escadas de um anfiteatro; fagulhas assumem a figura de anjos que voam de Deus aos beatos e deles a Deus, incessantemente. Aqui, Dante tem a visão da Rosa cândida. Ele fica espantado com o que vê e pede a Beatriz que resolva suas dúvidas. Aqui aparece São Bernardo, na forma de ancião de rosto *di benigna letizia*, de benigna alegria. Beatriz voltou ao seu lugar na Rosa, e Dante lhe dirige uma prece. São Bernardo lhe diz que foi encarregado por Beatriz de obter a intercessão da Virgem Maria para ele ter a graça de contemplar Deus.

Dante vê a Verônica – *vera ícone*, verdadeira imagem – o sudário em que ficou impressa uma imagem de Cristo quando seu rosto foi enxugado nele a caminho do Calvário. São Bernardo diz a Dante que fixe os olhos na parte mais brilhante da Rosa onde está o assento de Maria. Finalmente, São Bernardo faz uma prece à Virgem pedindo-lhe que interceda para que Dante possa ver Deus. No profundo da luz eterna, vê ligado pelo amor, em uma Unidade, tudo que no Universo aparece como partes separadas: substâncias, acidentes, seu costume ou modo de agir. Olhando fixo na luz divina, parece a Dante que vê três círculos, a Trindade, de diversas cores e com o mesmo diâmetro ocupando o mesmo lugar, o segundo refletido pelo primeiro (o Filho pelo Pai) como *iri da iri*, íris de íris, e o terceiro (o Espírito Santo) como fogo expirado igualmente dos dois. Depois, o segundo círculo assume forma humana (Cristo homem), mas Dante não consegue ver como a imagem se une com o círculo. Aqui, a figura do círculo retoma

a antiga definição de Deus como círculo que tem a circunferência em toda parte e o centro em nenhuma. Mas, subitamente, num relâmpago de luz, o mistério aparece à sua mente. A visão desaparece, e como Dante não pode desejar ver mais além de Deus, o poema termina.

Quando referem a máquina do mundo, Camões e Dante fundem a metafísica platônica e o cristianismo, figurando os princípios essenciais do Universo. Assim, por exemplo, nos versos 61-63 do canto IX, do *Inferno*, Dante chama a atenção do leitor para o sentido figurado do poema: *O voi ch' avette li' ntelleti sani,/ mirate la dottrina che s' asconde/sotto il velame de li versi strani*, "Ó vós que tendes os intelectos sãos/ vede a doutrina que se esconde/ sob o véu dos versos estranhos". Os "versos estranhos" são metáfora que o leitor deve decifrar para entender o sentido próprio do poema.

Lorenzo de' Medici leu esses versos propondo que Dante afirma que a *Comédia* deve ser lida como *figura*, ou seja, como concordância analógica ou relação especular entre homens e acontecimentos de tempos diferentes que, em seu tempo, só podia ser estabelecida por teólogos quando interpretavam os homens e os eventos da Bíblia. Por exemplo, quando os teólogos comparavam Moisés e Cristo, o êxodo dos hebreus do Egito e a fuga de Maria e José para o Egito, a travessia do mar Vermelho e a descida de Cristo ao Inferno, os quarenta anos dos hebreus no deserto e os quarenta dias de Cristo no deserto, a entrada dos hebreus em Canaã e a revelação da Jerusalém celeste por Cristo etc. Os teólogos da Patrística e da Escolástica conhecidos por Dante afirmavam que Moisés é o *antitipo*, como homem que anuncia e prefigura o *tipo*, Jesus, que realiza temporalmente o *protótipo*, Deus. Da mesma maneira, Lorenzo de' Médici dizia que na *Odisseia* Homero mandou Ulisses descer ao Hades; que Virgílio, imitando Homero, mandou Enéias descer ao Averno, na *Eneida*; e que Dante mandou Dante descer ao Inferno, mas depois subir ao Paraíso, na *Comédia*, para cumprir a profecia dos poetas pagãos antigos e demonstrar que a perfeição passa pela renúncia das coisas imperfeitas. Assim como Moisés é uma figura que anuncia Cristo, que por sua vez o completa, Ulisses e Enéias prefiguram Dante, que completa com sua poesia o que Virgílio e Homero só anunciam na *Eneida* e na *Odisseia*. Nesse sentido, a peregrinação que Dante faz pelos três mundos é uma figura da humanidade toda. Na *Comédia*, essas figuras são mais claras ou mais obscuras; a clareza, ou seja, a facilidade de entender a verdade que se oculta sob o véu dos versos estranhos em cada círculo da máquina do mundo é determinada pela maior ou menor proximidade da linguagem em relação ao mistério divino, que é seu sentido próprio ou sua interpretação verdadeira.

Para nós, provavelmente as figuras de Dante são mais fáceis de entender quando lemos o Inferno, em que a figuração dos crimes e pecados é visualizante; e também por-

que, como dizia Ezra Pound, nossa miserável experiência da história torna mais imediatamente fácil imaginar um Inferno que um Paraíso. À medida que saímos do Inferno e, passando pelo Purgatório, subimos para o Paraíso, o espaço figurado vai ficando decifrável de maneira apenas intelectual, pois vai perdendo os contornos físicos sensíveis. No caso, Dante opera segundo a concepção platônica da Luz, das hierarquias angélicas e das ideias expostas pelo Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que fala sobre as metáforas sem semelhança como imagens mais adequadas para figurar os mistérios divinos e o próprio Deus.

Assim, o Pseudo-Dionísio escreve que, para figurar o infigurável e dar forma ao que é sem forma, nós, homens finitos, devemos antes de tudo reconhecer a nossa incapacidade de contemplar diretamente o inteligível divino. Temos necessidade de imagens espirituais adaptadas à pobreza dos nossos meios, e tais imagens devem colocar à nossa altura de homens imperfeitos o espetáculo sem figura das inteligências superiores que não pertencem ao nosso mundo, os nove coros de anjos e Deus. Assim, o único modo de figurar a Essência indefinível de Deus, que não pode ser pensada nem dita pelo homem, é propor a indefinição e a incapacidade de figuração. Como Deus é perfeito e infinito, toda e qualquer afirmação a respeito dele é inadequada, pois a afirmação o determina e limita imperfeitamente. Além disso, qualquer imagem de Deus ou dos seres angélicos pode nos levar a erro, fazendo-nos acreditar que as essências celestes são figuras de ouro ou seres luminosos de bela estatura, emitindo raios, vestindo trajes ricos etc. Logo, a única imagem adequada de Deus é a que demonstra a impossibilidade de haver imagens de Deus. No Paraíso, como disse, Dante sobe os graus das hierarquias da beatitude, passando pelos nove céus para chegar ao Empíreo. Aqui, no final do Paraíso, o espaço torna-se pura reverberação de luz sem imagem – rios de chamas, fluxos de fogo, radiâncias, brilhos, iluminações. No canto XXX, nos versos 61-144, Dante descreve o rio de luz que flui para um lago estendido sob o céu cristalino. Como disse, Beatriz o censura por querer compreender tudo o que experimenta e lhe diz que as luzes absolutamente brilhantes, que vê e o deixam quase cego, ainda são sombra, ou seja, ainda são figura alegórica da Verdade invisibilíssima de Deus: *son di lor vero umbriferi prefazii*, "são dele verdadeiramente os prefácios de sombra". A luz absoluta de Deus é invisível, e toda luz visível ainda é sombra dele. Dante vê Deus *per speculum* ou enigma, como escreve o apóstolo Paulo em *Coríntios*, 13:12. Por isso, várias vezes Dante fala do sublime da experiência, opondo *ver* e *dizer*: *Da quinci innanzi il mio veder fu maggio/ che il parlar mostra*, "Daí a minha visão foi maior/ que o falar mostra" (33, v. 55); *Oh cuanto é corto il dire e come fioco/ al mio concetto!*, "Ó quão curto é o dizer e como débil/ ao meu conceito!" (33, 121).

Pode-se afirmar que a *Comédia* é escrita como expressão poética do princípio metafísico que regula a sua interpretação teológica. Dante constantemente alude a ele como o sentido próprio do poema: o divino, indizível, invisível, irrepresentável. Ele diz, na carta para Can Grande dalla Scala, senhor de Verona, que a obra pode ser descrita como *polysemous*, polissêmica, tendo pelo menos quatro níveis de sentido: o primeiro é o literal, dado pela letra do texto; o segundo deriva do que é significado pela letra. Assim, enquanto o primeiro sentido chama-se *literal*, o segundo é o *sentido alegórico*, *moral ou anagógico*. Para exemplificar o que diz, cita o salmo 114: "Ao sair Israel do Egito, a casa de Jacó de um povo estrangeiro, Judá tornou-se sagrado para ele e Israel foi o seu domínio", dizendo na carta:

> Se nos prendermos somente à letra, alude-se aqui à saída do Egito dos filhos de Israel nos tempos de Moisés. Se nos ativermos à alegoria, significa-se a nossa redenção realizada por Cristo; se observarmos o sentido moral, alude-se à conversão da alma desde este mundo enlutado pelo pecado até o estado de graça; se buscarmos o sentido anagógico, quer-se significar a saída da alma santa da escravidão dessa nossa corrupção até a liberdade da glória eterna. Ainda que esses sentidos místicos tenham nomes diversos, em geral, todos podem ser chamados de *alegóricos*, por serem distintos do sentido literal ou histórico. Pois o nome alegoria provém do grego *alleon*, que em latim significa estranho ou diferente.[7]

E continua:

> Por isso, é preciso examinar primeiro o assunto desta obra do ponto de vista do sentido literal e, depois, do ponto de vista do sentido alegórico. O assunto de toda a obra, em sentido literal, é simplesmente o estado das almas depois da morte, pois todo o desenvolvimento da obra gira em torno desse tema. Mas, se considerarmos a obra segundo seu sentido alegórico, o tema é o homem submetido, pelos méritos e deméritos de seu livre-arbítrio, à justiça do prêmio e do castigo.[8]

Drummond, nosso maior poeta moderno, que por ser moderno é o grande poeta da negação, publicou o poema "A máquina do mundo", em *Claro Enigma*, livro de 1951.

7. Idem, pp. 1053-4.
8. Idem, p. 1054.

Drummond usa a estrofe de três versos decassílabos que mimetizam a *terza rima* de Dante, mas não recorre ao sistema de rimas dele. Vocês sabem, a *terza rima* é constituída de versos decassílabos com esquema de rimas aba/bcb/cdc/ etc. O principal efeito do retorno do verso central de cada estrofe no primeiro e terceiro versos da estrofe seguinte é o transporte contínuo da rima, que vai produzindo, sucessivamente, a imitação narrativa do movimento do personagem Dante pelos espaços do Além, sempre com expectativa do seu arremate na estrofe seguinte e a forte pontuação lógica de cada uma delas. Com os três decassílabos encadeados, Drummond faz o leitor lembrar os tercetos de Dante e os decassílabos de Camões já no primeiro verso, "E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa,/ e no fim da tarde, um sino rouco [...]" etc. Ao mesmo tempo, não usando rimas, faz a linguagem dos decassílabos destoar da harmonia preestabelecida pelo uso das rimas em Dante e Camões. Neles, a máquina do mundo é supraceleste e se revela para a alma humana durante ou depois de uma viagem física a que corresponde a ascese de uma anamnese, a purificação de uma reminiscência do fundamento essencial que, ao ser visto pelo olho físico e contemplado pelo olho intelectual do juízo, se dá como visão extática e sem palavras de Deus. Em Drummond, diferentemente deles, a máquina começa a se revelar ao cair da noite, que não é só noite física, mas também noite existencial, noite moral, noite política, noite histórica, noite metafísica e noite do conhecimento, numa estrada pedregosa de Minas por onde vai o personagem: "E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa,/ e no fim da tarde, um sino rouco/ se misturasse ao som de meus sapatos/ que era pausado e seco [...]". O alto do sagrado do sino e o baixo do chão pisado pelos sapatos se fundem, indiferentemente, enquanto a máquina do mundo se entreabre "para quem de a romper já se esquivava e só de o ter pensado se carpia". A epifania como revelação luminosa de Dante e Camões é invertida na quase noite do crepúsculo mineiro que fica mais e mais escuro. A máquina promete se entreabrir, mas sem a ordem matemática da máquina de Camões e sem a luz transcendente da visão de Dante. O tempo da experiência – "o cair da noite" – e o espaço do caminho – "uma estrada de Minas pedregosa" – são correlatos objetivos do "eu", que é moderno e tem "pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto" e abandona a esperança de ver desvanecida a treva espessa. Sob um céu de chumbo, onde aves pretas voam, as formas se diluem na escuridão maior que vem dos montes e do eu desenganado do personagem, antecipando a treva mais estrita da falta total de qualquer transcendência. Aqui, a máquina que começa a se entreabrir e a mesma abertura são figuradas, antes de tudo, como a possibilidade de um contato com algo absolutamente estranho

à experiência do personagem, como algo absolutamente essencial. Mas o personagem recusa. Sua recusa desdenha colher a coisa que se oferece gratuitamente ao seu engenho. Ao fazê-lo, deixa o possível da revelação para trás. Sua recusa evidencia um sentido, o do nenhum sentido essencial na vida do personagem, que é vida capitalista, como vinha sendo enunciado pelo poeta desde o seu primeiro livro, de 1930, em que aparece condensado, por exemplo, em "no meio do caminho tinha uma pedra", repetido na estrada de Minas pedregosa. Enquanto Dante e Camões sobem e fazem o leitor subir na experiência metafísica superior, Drummond faz seu personagem permanecer no espaço apenas natural, noturno e inóspito, recusando a experiência da revelação porque, sendo revelação metafísica e superior, é radicalmente impossível no mundo determinado pela mercadoria como mercadoria. No mundo da mercadoria, Drummond sabe, a máquina do mundo é mais uma entre todas as outras. Sua recusa é negativa, ateia e material, e implica afirmar a contingência do mundo e da vida, que são um mundo caduco e uma vida caduca, sem nenhum fundamento último para a experiência da destruição sem sentido que é a história. Negando a transcendência, Drummond afirma a mera historicidade da vida só mortal, sem sentido superior e sem sentido, a não ser o sentido contingente. Como diz em outro poema, somos apenas uns homens, e a natureza traiu-nos. Não há Deus, a história é destruição e vamos morrer. O que fazer?

Haroldo de Campos, no poema que publicou em 2000, *A máquina do mundo repensada*, propõe uma conciliação em que substitui a metafísica platônica e escolástica de Dante e Camões e a recusa de Drummond por uma nova metafísica, sem Deus ou fundamento essencial, a da física dos *quanta*, figurada como "ascese da agnose". Logo que o poema saiu, nosso amigo Alcir Pécora publicou um texto[9] lembrando que, se Dante se apropriou do antigo espaço ptolomaico como alegoria e concordância da ascese hierárquica da Escolástica; se Camões tomou aquilo que em seu tempo já era ciência deixada para trás pelas grandes navegações, inventando a alegoria da máquina do mundo como efeito do engenho poético e da ficção erótica para demonstrar o valor do canto humanista como causa da ação heroica; e se Drummond, constatando que em um mundo rebaixado, banal e restrito aos limites da mercadoria, como o nosso, não há mais lugar para nenhuma forma de sublime, ainda que seja o sublime do simples conhecimento, e que só existe o sentimento daquilo que se perdeu definitivamente – "Enquanto eu, avaliando o que perdera/ seguia vagaroso, de mãos pensas" –, Haroldo

9. PÉCORA, Alcir. "O Big Bang místico", *Folha de S.Paulo*, "Caderno Mais!", São Paulo, 24 set. 2000, p. 4.

de Campos opõe, em *A máquina do mundo repensada*, a forma arcaizante da *terza rima* de Dante a referências ultramodernas e pós-modernas da física dos *quanta*, criticando o que considera ter sido o recuo de Einstein frente ao princípio da indeterminação quando declarou que "Deus não joga dados":

> mas Einstein que soubera decifrar
>
> o enigma do espaçotempo e o turno
> encurvado da quarta dimensão
> ante o indeterminismo – taciturno –
>
> recua em busca da una-explicação
> que enfim desdiga essa heresia dos *quanta*
> no princípio-incerteza vê a ilusão
>
> do livre-arbítrio do homem [...].[10]

Figurando elementos da teoria física dos *quanta*, Haroldo de Campos nega um princípio essencial como Deus para o Universo e afirma a elevação do "eu", realizada como "ascese na agnose" que "a nova cosmofísica por tema/ estatuiu: a explosão primeva o big/-bang – quiçá desenigme-se o dilema!". No entanto, como Pécora lembrou agudamente, a questão que se pode fazer é: de que ascese se trata? Que ascese é possível nesse mundo da indeterminação que o poema celebra em estilo alto? No mundo da mercadoria, o estilo alto é possível como arte? No mundo da mercadoria, o estilo alto que reproduz a forma da *terza rima* de Dante não é só o que já sabemos com a nossa mera experiência cotidiana da exploração capitalista, *kitsch*? Além dessa, há mais uma questão: se o conhecimento que o eventual leitor de hoje tem de Dante e de Camões é parco e quase nulo, menor ainda é o seu conhecimento da metafísica escolástica e platônica. Ao mesmo tempo, o conhecimento que o leitor de hoje tem da física quântica é, muito provavelmente, muitíssimo menor ainda, uma vez que a radical abstração da especialização científica exigida pela teoria dos *quanta* a faz hermética, praticamente inacessível para leigos não matemáticos e não-físicos. Nesse sentido, para quem é escrita *A máquina do mundo repensada*? Pois

10. CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 51.

é um poema formulado com essa dupla restrição hermenêutica no qual, sem Deus, mas com agnose, e sem ciência, mas com a restrição do acesso à ciência física, a épica e a gnose se tornam uma crônica da experiência de seres eleitos, como o poeta Haroldo de Campos e o físico Mário Schoenberg, que são amigos.

A máquina do mundo repensada é um poema longo, com 152 estrofes mais uma coda de verso único, composto em *terza rima*, a forma do terceto da *Divina Comédia*. O título indica, o poema é um comentário da "máquina do mundo" dos poemas de Dante, Camões e Drummond, comentário feito não só como glosa de conteúdos, mas principalmente como apropriação de estilemas desses poetas. Dante está em toda a estrutura do poema; Camões aparece em versos como "real/ mandato no medonho oceano a rota";[11] "e alto saber que aos seres todo rege";[12] "na fábrica e no engenho a humana gente";[13] "é deus mas o que é deus ninguém o entende".[14] Drummond também aparece em versos como "incurioso furtou-se e o canto-chão";[15] "caminho seco sob o céu escuro/ de chumbo"[16] e outros.

O poema emula as três partes da *Divina Comédia*. No começo da primeira, o "Inferno", Dante põe três animais que o impedem de seguir pelo reto caminho, obrigando-o a se meter na selva escura: a pantera (ligeira, de *gaietta pelle*, normalmente interpretada como referência ao aspecto da mulher, motivo primeiro da sensualidade e da lascívia); o leão (tradicional símbolo da soberba, do desejo de poder e domínio); e a loba (magra e insaciável, figurando os vícios da avareza e da cobiça). Os animais dantescos que afastam da senda da vida cristã são figuras de vícios associados aos bens da "fortuna": beleza, poder, riqueza. No "Purgatório", expiando pecados veniais, Dante tem a visão de três mulheres: uma ruiva, outra verde e outra branca, que figuram as virtudes teologais: fé, esperança e caridade, respectivamente; a elas juntam-se em seguida as virtudes cardeais: justiça, prudência, temperança e fortaleza. Finalmente, no "Paraíso", por meio de Beatriz, visualiza todos os graus da ascese mística até o *raptus* extático, do qual as palavras já não podem dar conta.

---

11. Idem, p. 18.
12. Idem, p. 19.
13. Ibidem.
14. Idem, p. 82.
15. Idem, p. 30.
16. Idem, p. 29.

Esse esquema encontra correspondência em três cantos do poema de Haroldo de Campos: o primeiro, alusivo a um "ciclo ptolomaico", que contém 40 estrofes; o segundo, destinado à "relação" da evolução da física de Galileu a Einstein, com 39 estrofes; e o terceiro e último, que descreve a "gesta do cosmos" ou, mais especificamente, a hipótese do Big Bang, ao qual corresponde quase uma outra metade do poema, com 73 estrofes, mais a coda de um verso. Os mesmos três animais dantescos estão no início do canto, obrigando o poeta a tomar o caminho do "sertão" ("mais árduo que floresta/ ao trato").[17] No terceiro canto, em vez das mulheres surgem-lhe "três estrelas" (rubra, branca e negra), que anunciam o "dom" ou "estigma" da "reflexão sem cura";[18] de modo que as virtudes teologais, essencialmente místicas, tornam-se aqui exclusivamente intelectuais, ainda que possam produzir excessos como os que levam à busca de "pelo em ovo" ou de "chifre na cabeça/ do cavalo".[19] O poema se afirma, assim, como discurso sobre "o enigma" do Universo no limiar do "terceiro milênio", que é ao mesmo tempo o ocaso de uma vida, pois o poeta escreve aos "70 anos",[20] o dobro da idade com que Dante afirma estar *nel mezzo del cammin* afastado da *diritta via*. Em contraposição ao medo dantesco diante da vida depois da morte e fora da glória celeste, o poeta contemporâneo trata de representar a sua "dúvida" frente ao enigma do cosmos, sob o signo da "acídia",[21] entendida como tédio ou fastio em relação às coisas espirituais e melancolia ou tristeza profundas.

Assim, da metafísica platônica do Sonho de Cipião, passando pela metafísica escolástica de Dante e pela metafísica escolástico-platônica de Camões, chegamos à negação da metafísica em Drummond e, ainda, à proposta de conciliação da velha forma poética da *terza rima* com a indeterminação dos *quanta* no poema de Haroldo de Campos, que afirma realizar a ascese da agnose e não mais a anamnese da gnose dos antigos e não mais a negação de Drummond de toda ascese e toda gnose.

17. Idem, p. 13.
18. Idem, p. 73.
19. Idem, p. 74.
20. Idem, p. 15.
21. Idem, p. 16.

João Adolfo Hansen é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, autor, ao lado de Marcello Moreira, de *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*, 5 vols. (Autêntica, 2014); *Alegoria*: *construção e interpretação da metáfora* (Hedra/Unicamp, 2006); *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu* (Hedra, 2005). *A sátira e o engenho*: *Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII* (Ateliê/ Unicamp, 2004); *O o: a ficção da literatura em* Grande sertão: veredas (Hedra, 2000); *Carlos Bracher*: *da Mineração da Alma* (Edusp, 1998), entre outros.

À sombra da casa-grande: patriarcado, loucura e ressentimento em *Fogo morto*

Simone Rossinetti Rufinoni

RESUMO: O romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego, foca três vozes dilaceradas entre a decadência do patriarcado e a promessa da modernidade. Os protagonistas estão à mercê da presença sufocante da casa-grande que domina a obra de modo objetivo e metafórico. Os espaços da narrativa – a casa-grande, o casebre e a vila – articulam-se formalmente aos dramas encenados, permitindo refletir acerca da predominância da esfera da família, o espaço privado, diante da difícil conquista do espaço público, local por excelência do homem livre. Em face do impasse encenado, tanto a esfera da dependência, marcada pelas tentativas falhadas de emancipação; quanto a esfera do poder, aferrada à aristocracia rural ruinosa, estarão sujeitas aos modos da loucura e do ressentimento.

PALAVRAS-CHAVE: *Fogo morto*; José Lins do Rego; patriarcado; espaço privado e espaço público; loucura.

ABSTRACT: *The novel* Fogo morto*, by José Lins do Rego, focuses on three voices broken between the decay of patriarchy and the promise of modernity. The protagonists are at the mercy of the stifling presence of the Big House (casa-grande) that dominates the work in an objective and metaphorical way. The spaces of the narrative – the Big House, the hovel and the village – formally articulate themselves to the staged dramas, allowing to reflect about the predominance of the family sphere, the private space, facing the difficult conquest of the public space, local par excellence of the free man. Faced with the impasse staged, both the sphere of dependence, marked by failed attempts at emancipation; and the sphere of power, clinging to the ruinous rural aristocracy, will be subject to the modes of madness and resentment.*

KEYWORDS: Fogo morto*; José Lins do Rego; patriarchy; private space and public space; madness.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.148765

A casa-grande perdia a fala, o Santa Fé caía
na paz da morte.
José Lins do Rego, *Fogo morto*

O romance moderno brasileiro não é [...] o de
um mundo novo em eclosão, mas o de um
mundo velho em decomposição.
Otto Maria Carpeaux, "Autenticidade do
romance brasileiro"

O romance brasileiro a partir dos anos de 1930 conseguiu formalizar os antagonismos nacionais, ao focalizar as reminiscências, agravadas pelos impasses da transição para a ordem burguesa, sociais e psíquicas da experiência do regime servil. Os resíduos das formas sociais arcaicas fazem-se mais ostensivos no espaço das zonas rurais,[1] marcadas pela sobrevivência de antigos modos de produção que trazem no seu bojo a preservação de estruturas e códigos de conduta, o diagrama de certo traçado de sociabilidade cuja marca é ainda a do cativeiro e da família, acrescida das promessas de emancipação que o discurso da modernidade não deixou de propor e que a experiência declarou letra morta. O argumento de Otto Maria Carpeaux segundo o qual o romance do Nordeste brasileiro possui uma "semi-historicidade" entronca-se nessa discussão: o crítico aponta a primazia da temática da decadência nessas obras, contudo com a peculiaridade de entender o processo de queda como inerente à historicidade local. Nesse sentido, a decadência é histórica, datada, mas é também contínua, como se fizesse parte de uma problemática maior que não se restringiria aos anos de 1930.[2]

—

1. Como nota Antonio Candido em "The Brazilian Family", in: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, A. (eds.). *Brazil: Portrait of Half a Continent*. New York: Dryden Press, 1951, p. 506.

2. CARPEAUX, Otto Maria. "Autenticidade do romance brasileiro". In: *Ensaios reunidos. 1942-1978*. Vol I. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999. Por meio de uma analogia com o romance francês do século XIX – "meio moderno, meio histórico", "romance de uma sociedade em decomposição, que ainda existe", no sentido de que os dramas sociais abordados ainda se faziam sentir na sociedade moderna –, o crítico analisa o romance brasileiro dos anos de 1930 como aquele que apreende "seja a sociedade semifeudal do Nordeste, ainda existente mas já em franco declínio; seja a sociedade burguesa do Sul, entrando em decadência antes de ter atingido a maturidade econômica". Daí o que chama de "semi-historicidade": a capacidade de captar um conflito contemporâneo que permanece, cujo fulcro identifica como a ideia

José Lins do Rego romanceou o Nordeste açucareiro do apogeu à ruína, processo cujo ápice se dá pela implementação das Usinas. Contou – e, por vezes cantou, dado o caráter nostálgico – a vida da casa-grande, as peculiaridades ambíguas, *cordiais*, do senhor de engenho, os impasses da continuação do legado nas mãos dos descendentes ilustrados e cosmopolitas, os revezes da pobreza e do favor, o campo contraposto à cidade (em *O moleque Ricardo*), o messianismo e o banditismo, os diversos modos da violência e da submissão. Dentre esses aspectos, caberia atentar para um tópico que, se pode comparecer um tanto eclipsado enquanto enredo, não o é enquanto tema: os impasses da constituição do sujeito emancipado no contexto da modernidade a partir de 1930. *Fogo morto*, obra-prima de 1943, posta à margem do ciclo da cana-de-açúcar, coroa a série de romances anteriores ao elaborar, pelo viés privilegiado da introspecção, os dilaceradores meandros da experiência da liberdade no seio do patriarcado. Cabe lembrar que, das três figuras focadas na obra, cujos nomes dão título às três partes – a saber: "O mestre José Amaro", "O engenho de seu Lula" e "O capitão Vitorino" –, duas são de homens livres e pobres e uma do coronel destronado, louco e refém de um sistema obsoleto. Um mundo em vias de findar-se e outro que viria à luz, mas de que outro se trata e qual o sujeito que o representa à sombra das reminiscências do passado?

Apesar da decadência do sistema, já anunciada em *Usina*, o mundo que cerca os três protagonistas organiza-se em torno e em contraponto ao espaço social representado pela casa-grande. A grande propriedade é célula do poder em torno da qual tudo se desenrola. Outros coronéis são mencionados, entre eles José Paulino, mas sintomaticamente o enredo escolhe o derruído engenho Santa Fé, do Coronel Lula. As vozes

---

de decadência. E arremata, em conformidade com o argumento que aqui se desenvolverá: "o romance moderno brasileiro não é, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição", p. 884.

Vale notar, ainda, que, na esteira da influência exercida por Gilberto Freyre e no debate em torno do Movimento Regionalista, na obra de José Lins do Rego o processo agônico da decadência do patriarcado rural assume, de certo modo, caráter de defesa dos valores da tradição. Comenta Aderaldo Castello que se, por um lado, no Sul, a imigração ameniza os efeitos ruinosos pós-abolição, por outro, acaba por contribuir para o apagamento dos traços tipicamente nacionais. Nesse contexto, cita Gilberto Freyre: "a desvantagem de não ter contado com imigrantes que substituíssem a força, de repente estancada, do trabalho escravo, fez do Nordeste esse 'refúgio da alma do Brasil', de que fala Oliveira Lima em livro da mocidade. [...] o Nordeste continua a parte, sob mais de um aspecto, mais brasileira do Brasil; a mais característica da civilização patriarcal-escravocrata". Apud CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961, pp. 48 e 49. Desse modo, o luto relacionado à derrocada da cultura do açúcar não é só lamento: se faz também louvor daquilo que, na ruína, permanece.

privilegiadas – Zé Amaro e Vitorino – entabulam constante debate em relação às forças, literariamente emudecidas, do poder. Fracos enquanto sujeitos sociais, esses pobres ganham a cena por meio de seus discursos, fala cujo fulcro é a *indignação* diante da inoperância do estatuto de homem livre e o ressentimento pelo não reconhecimento de sua *distinção* por parte dos grandes. A ambiguidade de fundo dá conta da problemática do papel das estruturas residuais na construção do novo, ou da modernização em face da permanência do atraso. Desse complexo, participam as agruras da formação do homem livre e pobre ante a decadência da economia monocultora e do patriarcado, contexto que fomenta os dramas de Amaro e Vitorino.

Ambos os protagonistas pobres vivem à mercê do poderio do patriarcado. Mesmo que se lhe oponham é sob sua égide que se postam, tanto do ponto de vista da vivência imediata quanto da leitura de mundo no horizonte possível. Valores similares e antagônicos os unem: a defesa da autonomia – posse da liberdade: palavra e ato – e a mágoa contra os grandes. Ao primeiro, correspondem a autonomia pessoal e os direitos do indivíduo; ao segundo, o descumprimento da *diferenciação*, tributária da ordem hierárquica. Mestre Zé Amaro é homem rude, opiniático, altivo. Obcecado pelas mesmas sentenças, que reproduz aos compadres e conhecidos, pobres-diabos que cruzam seu caminho, em torno da defesa da liberdade de opinião fundada na honradez e seriedade advindas do estatuto de trabalhador livre, o mestre repisa sua desdita. Os atributos impessoais enunciados, contudo, coadunam-se com a valorização da desigualdade, já que ele não é um qualquer ("não sou cabra de bagaceira de ninguém"), ao mesmo tempo que vive como agregado, num casebre cedido pelo capitão Tomás, sogro do coronel Lula. Ao longo de suas aparições, vemos desfilar o ramerrão da defesa de seus direitos de trabalhador cujo costume garante a terra em que vive (é do outro, mas não paga foro), cuja opinião não se vende, cujo tempo não é gasto em mexericos. Homem livre, seleiro de profissão, sabe-se, contudo, à mercê do arbítrio, uma vez que mora de favor, em terra pertencente ao senhorio. A indignação crescente, que incide sobre sua saúde, é por saber que a coragem expressa pela fala não o qualifica, uma vez que, perante o poder senhorial, a dignidade passa por desaforo. Aferra-se aos valores da independência estampados no vigor da palavra, discurso que é dirigido aos homens mais ou menos livres, todos sujeitos ao poder privado tornado lei que emana das malhas do patriarcado.

Assim o diálogo entre José Amaro e o negro Leandro:

> – Não estou caducando. O que eu digo, para quem quiser ouvir, é que em mim ninguém manda. Não falo mal de ninguém, não me meto com a vida de ninguém. Sou

da minha casa, da minha família, trabalho para quem quiser, não sou cabra de bagaceira de ninguém.

– Não precisa ofender, Mestre Zé.

– Não estou ofendendo. Eu digo aqui, todos os dias para quem quiser ouvir: mestre José Amaro não é um pau-mandado. Agora mesmo me passou por aqui um carreiro do coronel José Paulino. Pergunte a ele o que foi que lhe disse. Não aceito encomenda daquele velho gritador. Não sou cabra de bagaceira, faço o que quero. O velho meu pai tinha o mesmo calibre. Não precisava andar cheirando rabo de ninguém.

– Mestre Zé está zangado, eu vou saindo.

– Não estou zangado, estou dizendo a verdade. Sou um oficial que não me entrego aos mandões. Quando a gente fala nessas coisas vem logo um pobre como você dizendo que estou zangado. Zangado por quê? Porque digo a verdade? Sou eleitor, dou o meu voto a quem quero. Não voto em governo. Aqui me apareceu outro dia um parente de Quincas Napoleão pedindo meu voto. "Votar em quem, seu Zé Medeiros? Fui lhe dizendo. Quinca Napoleão é um ladrão de terra. O Pilar é uma terra infeliz; quando sair da mão do velho José Paulino, vai parar na bolsa do Quincas Napoleão." O homem se foi danado comigo.[3]

Em pauta a defesa de certa autonomia do homem pobre: trabalhador e pai de família, avesso ao falatório, indisposto à bajulação, dono de suas opiniões e voto. A reincidência à negação nas réplicas ao interlocutor – "não estou caducando", "não estou ofendendo", "não estou zangado" – exprime a dificuldade em se fazer entender, uma vez que a reivindicação dos direitos do homem não é um discurso plausível e só pode soar como caduquice, ofensa ou zanga.

O afã com que detém a palavra, admoestando o interlocutor, desancando os grandes e escancarando sua coragem e liberdade, cujas repetições dão ao texto caráter notadamente circular, choca-se com o motivo do agravo central, qual seja, a descompostura sofrida pelo maior da terra, o coronel José Paulino que, certa feita, não contente com o trabalho solicitado, grita com o mestre. Assim, o estopim das obsessões, cujo paroxismo beira o insano, é detonado pela ruptura com o compadrio – na contramão do que o discurso rediz: os direitos do homem livre.

Desse modo, a sustentação da causa do sujeito emancipado, no contexto social marcado pelo paradoxal processo de modernização, comparte do antigo código do pri-

3. REGO, José Lins do. *Fogo morto.* 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 11.

vilégio e do favor. Apesar do traçado introspectivo, tessitura por meio da qual o conflito internalizado se desvela e se desdobra – "o mestre José Amaro voltou outra vez para dentro de si mesmo"[4] –, a concretude das relações sociais tolhe os impulsos de independência – práxis e discurso – submetendo-os às mesmas e velhas relações de sujeição e ao poder do *pater famílias*. Quando a iniciativa de libertação esbarra na rigidez da hierarquia, o brio é ingratidão e a altivez, disparate. A discrepância entre a esfera legal da liberdade e a real experiência da subjetividade frente à realidade patriarcal culmina no solo em que medram tanto os ensaios de resistência quanto os desequilíbrios psíquicos.

O caso do capitão Vitorino traz outras nuances. O personagem caricato – misto de d. Quixote, dada a tempestuosa defesa de seus ideais, e Sancho Pança, devido ao traçado grotesco de sua figura –, alicerça os seus direitos de homem livre também em valores dúbios que mesclam o moderno e o arcaico. Constrói-se sob paradoxos: ataca o poder estabelecido e assume a voz da justiça contra os malfeitos, mas, ao mesmo tempo, engaja-se junto ao coronel da oposição. Exige respeito por conta de sua alardeada coragem, por ser homem branco (e não um "camumbembe qualquer"), além de possuir parentesco com o coronel José Paulino. De modo que o grito pelo reconhecimento pessoal une a liberdade adquirida à distinção natural. Certa nobreza dos ideais abraçados é destronada pelo ridículo de sua persona pública, espécie de *clown* da vila que se vangloria de atos imaginários e desmesurados. Não se trata, contudo, de empulhação: Vitorino não só acredita no que diz como, em muitos momentos, age em conformidade com sua fala. Ocorre que entre a imagem que faz sobre as forças próprias e alheias e a realidade dos fatos há um fosso. Trata-se de personagem que leva a representação distorcida de mundo às últimas consequências, figurando ora um tolo, ora uma criança – mas, por vezes, aquele cujo despropósito repousa na confiança de que as leis ou valores não são falsa consciência. No entanto, sua conduta também se guia por uma contradição de base: a mágoa que o movimenta origina-se em motivos pessoais. Não se considera suficientemente respeitado pelo parente rico contra o qual se opõe politicamente, mas cuja linhagem apregoa como mérito. Achincalhado pelo povaréu, que apanha o caricato da repetição sem ponderar o valor do ideal decaído, torna-se alvo público da chacota e do descaso, contraste que se torna anedótico em vista de sua exigência de reconhecimento. Entre os assuntos reiterados pela sua fala – marcada pela distinção da patente de capitão, o parentesco com um grande da terra, a alvura da pele,

4. Idem, p. 12.

o destemor –, destaca-se a crença na política como via possível de mudança. Fantasia o papel de cabo eleitoral como o de um paladino indispensável na condução do poder às mãos certas; caberia a ele auxiliar a vitória da oposição contra o governo de seu primo, aquele que não o prezou suficientemente. Se, por um lado, aposta no poder do voto como veículo de transformação moderno e libertário, apto a afrontar o arbítrio do mandonismo local; por outro, não discerne o quanto o método de escolha, dirigido pelos cabos eleitorais, consiste em nova roupagem do pessoalismo, barganha sujeita à mesma lógica de favorecimentos.[5] Conforme desconfia o compadre José Amaro, a mudança não seria determinante, uma vez que outro coronel assumiria o poder. Para o seleiro, só o cangaço abriria caminho para a justiça.

Vitorino a tudo responde com o culto da valentia, resposta que remete à leitura de Maria Sylvia de Carvalho Franco a propósito da problemática do homem branco livre no Brasil que, desassistido da esfera legal, opta pelo desagravo por meio da violência.[6] No caso de Vitorino, porém, homem velho e fraco cujo corpo, malgrado suas disposições, não acompanha suas contendas, a bravura é, em grande parte, canalizada para o discurso. A verbalização de tais disputas situa-se, sobretudo, na primeira parte, uma vez que a ação é reservada à parte final, que leva seu nome. Assim, aproxima-se de José Amaro: vítimas da impossibilidade real de resolução dos insultos e defesa de direitos, pensam encontrar na fala o veículo necessário ao embate que, desprovido da arena pública, resume-se à afronta com caráter de despautério. Pois a falácia do reconhecimento pessoal atinge também a autoconservação sob o signo da palavra. Embora seja mais realista que Vitorino, também José Amaro, após o clamor vão de suas desditas como cidadão livre, volta-se para a resolução amparada na força bruta. Desconsiderado como sujeito, tornado lobisomem aos olhos do povo, prestes a ser despejado pelo senhor de engenho, entrevê a saída de suas mazelas no cangaço.[7] A

5. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "O coronelismo numa interpretação sociológica". In: *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976, p. 175.

6. Cf. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

7. Cabe acrescentar que, aos olhos do povo, a incompreensão do discurso ressentido e indignado de Amaro o faz facilmente presa de soluções míticas, ancoradas no demoníaco. A certa altura, Seu Lucindo, que não crê na lenda do lobisomem, acaba por dar voz ao povo: "Não sei não, sinhá Adriana. Sou homem velho, estou nesta idade e nunca vi uma criatura assim como o mestre. É um gênio terrível, é um falar duro com todo o mundo". Observe-se que, apesar da descrença, para seu Lucindo o despropósito da fala

figura que encarna a vingança do pobre é o famigerado cangaceiro Antônio Silvino, alçado, aos olhos do mestre, a vingador quase sobrenatural. Diante do sofrimento moral experimentado, o líder cangaceiro representará a desforra almejada, a sagrada ira, responsável pelos únicos momentos em que se sente satisfeito – tomado por uma "sinistra alegria" ou "alegria terrível", conforme o narrador. Note-se o quanto a revanche pela desobediência do estatuto da pessoa perversamente se esboroa na medida em que a saída se revela por dentro do sistema: o cangaço, banditismo fundado na lei do mais forte, oferece promessas que também partilham dos mesmos revezes contraditórios do pessoalismo e da hierarquia, opção que traduz o engodo social da promessa de reconhecimento.[8] O final sombrio da narrativa é tributário da constatação da aporia de sua condição histórica: abandonado pelo bandido do povo, salvo pela frágil força do compadre amalucado, o seleiro suicida-se após a constatação do desamparo ante a brutalidade vivida na prisão.

As semelhanças do calvário em nome dos direitos do indivíduo não impedem que os dois personagens se entendam, a princípio, como diversos.[9] Não lhes ocorre que o sofrimento comum advém da estrutura na qual estão inseridos; estimam-se, contudo, por vezes reconhecem o outro como inferior. Vitorino preza José Amaro, apesar de este não ser "de família como a sua, mas era homem branco",[10] e o mestre, por sua vez, sente-se mal diante "de um pobre homem que não se dava ao respeito. Era aquela vida sem rumo, aquele andar de um lado para o outro, sem fazer nada, sem cuidar de coisa nenhuma".[11] A desocupação de Vitorino, porém, não impede o seleiro de, a certa altura

----

de Amaro autoriza sua suposta monstruosidade. REGO, José Lins do. Op. cit., p. 91.

8. Note-se que, no caso do líder cangaceiro, à aura patriarcal acrescenta-se o caráter messiânico: "Ele trabalhava para um homem que era maior que o coronel José Paulino, que era dono de todos os partidos, senhor de todos os senhores de engenho". Idem, p. 85.

9. A solidariedade sob o coronelismo dá-se em termos de parentela e não de grupos economicamente próximos. Trata-se de, no dizer de Maria Isaura Pereira de Queiroz, uma "solidariedade vertical" que, ao longo do processo de decadência do coronelismo, será substituída pela "solidariedade horizontal", relativa aos "indivíduos ocupando posições socioeconômicas semelhantes no interior da estratificação social, fosse qual fosse a parentela a que pertencessem". QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "O coronelismo numa interpretação sociológica", p. 209.

10. REGO, José Lins do. Op. cit., pp. 20 e 21.

11. Idem, p. 21. Vejam-se outros momentos, em que Amaro se compara a Vitorino: "Isto aqui não é casa de Vitorino Papa-Rabo. Isto é casa de homem" (p. 6) e "Eu não posso ver é pobre com chaleirismo, como este Vitorino, cabra muito do sem-vergonha, atrás dos grandes como cachorro sem dono" (p. 14).

dos acontecimentos, após sentir repugnância, ser tocado pela compaixão e reconhecer o quanto o drama alheio participa do seu: "sentiu-se na ira do outro, na sua mágoa".[12]

As descomposturas sofridas pelo capitão, alvo fácil das maldades e provocações, encontram movimento similar na crendice popular que identificará José Amaro a um lobisomem. Ambos se tornam párias, o conflito que encarnam os põe à margem do sistema, tornando-os monstros, conferindo-lhes o espaço de "não lugar": insubmissos e indesejados para o poder, arrogantes e despropositados para o povo. A esse título, cabe confrontá-los com a ideia de herói fracassado aventada por Mário de Andrade a respeito dos protagonistas dos romances de 1930. Nesse caso, nenhum deles se acomoda, sem mais, à definição de sujeito desfibrado, incapaz de encontrar um ideal pelo qual se bater. Segundo o prognóstico de Mário, sem uma aspiração nobre a ser defendida, os protagonistas dos romances do período se perderiam em uma problemática esvaziada.[13] Os heróis decaídos de *Fogo morto* parecem ser algo como a caricatura do sujeito problemático proposto por Lukács e a desistência que encarnam assume outra dimensão; apresentam, portanto, uma espécie muito peculiar de *negatividade* e de *fracasso*.[14] Se o motivo que os guia para o confronto com o mundo é turvo e distante, isso se deve antes à impropriedade local da defesa da liberdade, aliada ao peso da ideologia senhorial, que à inexistência de um ideal. Talvez se deva à obscura e, contudo, inapelável presença desse ideal, a agudeza do conflito que os cinge. É nesse sentido que a sociabilidade à sombra do escravismo com a consequente desqualificação do sujeito livre os conduz à exclusão. Abraçam valor duplamente frouxo, porque deslocado ante a persistência da velha ordem e porque a rusticidade de suas reflexões não lhes permite alcançar a abstração das ideias: daí a exposição dilaceradora da identidade fustigada, a indignação que,

----

Vitorino, por sua vez, preferia o compadrio do parente rico ao do mestre seleiro: "Sim, era o José Amaro da Silva, eleitor de voto livre, o seu compadre José Amaro. Pelo seu gosto o padrinho de seu filho Luís seria o primo José Paulino. Mas a sua mulher tomou o seleiro. Mulher teimosa, de vontade, de opinião. Queria era chamar, encher a boca com 'meu compadre José Paulino'. O diabo da mulher escolhera o outro" (p. 20), ou ainda: "O velho Vitorino olhava para o compadre como para um inferior. Era um seleiro, um mestre de ofício que gente branca como ele não devia levar em conta" (p. 21).

12. Idem, p. 115.

13. ANDRADE, Mário de. "A elegia de abril". In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.

14. Cf. LUKÁCS, György. "O romance como epopeia burguesa". In: *Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967*. 2 ed. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

sem canal de desafogo, ampara-se em princípios basilares do próprio mundo contra o qual lutam. Daí também a adesão às soluções de fundo paternalista, como o cangaço.

Ao longo de toda a primeira parte, o conflito das personagens é elaborado por meio de uma fatura que mescla os diálogos ao viés introspectivo, a partir do qual se delineia o universo retratado. O narrador em terceira pessoa amalgama-se à consciência do homem rude: por meio de sofisticada técnica que cuidadosamente se move entre o distanciamento e a aproximação dos níveis de consciência, o pobre pensa seus impasses. Sirva-se o exemplo de José Amaro:

> O mestre Amaro sentou-se outra vez. O martelo estrondou na paz da tarde que chegava. Ouvia-se já bem distante as campainhas do cabriolé, como uma música que se consumia. Culpada de tudo era a sua mulher Sinhá. O negro Leandro saiu danado com ele. *Negro só servia mesmo para o cativeiro. Ninguém queria ser livre. Todos só desejavam a canga*. Bem em cima de sua biqueira começou a cantar um canário cor de gema de ovo. O mestre José Amaro já estava acostumado com aquele cantar de um pássaro livre. *Que cantasse à vontade*. Batia forte na sola, batia para doer na sua perna que era torta.[15]

No trecho, observa-se como a técnica narrativa passa do enunciador distanciado para a auscultação da interioridade de José Amaro, sob a forma do discurso indireto livre. O cabriolé se afasta levando o patrão esquisito e orgulhoso, aquele a cujo favor deve sua casa; contudo, é a mulher e o negro que encarnam a culpa de suas desditas: a primeira o privou de um filho valente, o segundo é resignado ao mando e sinaliza a impossibilidade de libertação.

No encaminhamento da ação, que desemboca no ápice do drama pessoal vivenciado, a narrativa assume mais cerradamente sua faceta de monólogo interior, tornando quase indissociáveis a fala do enunciador e a da personagem:

> Corria um vento que lhe esfriava os pés. *Por que seria ele para a crença do povo aquele pavor, aquele bicho? O que fizera para merecer isto?* O coração batia-lhe muito forte. *Não. No outro dia teria que fazer qualquer coisa para acabar com aquela história. Laurentino e Floripes pagariam. Eram eles os criadores daquela miséria. A filha no outro dia iria para o*

---

15. REGO, José Lins do. Op. cit., pp. 12-13 (grifos meus). Nesta, como nas demais citações do romance, os grifos procuram destacar as passagens que mais se aproximam da voz das personagens.

> *Recife. A sua casa ficaria mais só, mais cheia de tristeza. Mesmo assim amava a sua casa. E se fosse embora e procurasse outra terra para acabar os seus dias? O Coronel lhe pedira a casa. Era um bom pretexto para fugir do povo que lhe queria mal, que o via como uma desgraça, uma criatura do diabo. Estaria tudo resolvido.* O mestre José Amaro encontraria um engenho no Itambé, uma terra que o acolhesse, um povo que o amasse. *Encontraria, não havia dúvida. Mas o diabo era aquele recado do cego Torquato*. Um pedido do capitão Antônio Silvino para ele.[16]

Ou, ainda, neste momento em que o narrador apreende a oscilação entre o sofrimento e a esperança:

> Apagou a luz e mergulhou num pavor que nunca tivera. *Estaria, de fato, a atemorizar o povo? Não era possível. Ele, o mestre José Amaro, homem de sua casa, de respeito, com fama na boca da canalha*. Os galos já cantavam no poleiro. Passava gente para a feira de S. Miguel. Era a madrugada que chegava para a noite indormida do mestre José Amaro. Abriu a porta, e ficou de pé, por debaixo da pitombeira. Os cargueiros trepados nos seus animais olhavam para o mestre. Muitos davam um bom-dia em voz baixa, como se tivessem medo de acordar o povo da casa. O mestre José Amaro não olhava para coisa nenhuma. Havia dentro dele uma noite soturna. Os porcos fossavam no chiqueiro, e o bode batia as patas no chão. Névoas cobriam as cajazeiras e começavam a cantar os passarinhos. Aurora por toda parte. No céu rubro, nas árvores orvalhadas, no chão úmido. *Onde estaria o capitão Antônio Silvino? Para onde teria ido o tenente Maurício?*[17]

A observação acurada da mobilização dos recursos da introspecção faz-se central, uma vez que se comunica com a dialética entre o pessoalismo e a individuação, o patriarcado e a liberdade, a dignidade e a humilhação, formalmente capturados. Ao longo do relato, o narrador cola-se à consciência de José Amaro, funde-se ao protagonista de modo a delinear seu destino, confundindo-se com a apreensão do fluxo de seus pensamentos. Mas não só: a primeira parte conta também com a introspecção sem distanciamento de outros, como ocorre com d. Sinhá, esposa de José Amaro, e sinhá Adriana. Importante considerar as circunstâncias que fazem com que, em toda essa primeira parte, o conhecimento do

---

16. Idem, p. 126 (grifos meus).
17. Idem, p. 61 (grifos meus).

narrador não ultrapasse a consciência do sujeito; a fatura acolhe a desalentadora prolixidade do discurso afim à problemática do homem livre entre as aporias da emancipação.

Em relação aos três protagonistas, diferem tanto a intensidade quanto o sentido dado ao recurso à introversão. O mestre Amaro é aquele cuja voz interior é mais frequente, relacionado que está à maior consciência do conflito. Apesar de também homem livre e confiante no poder da palavra, a figura de Vitorino, na maior parte da narrativa, se reduz ao discurso direto e à ação afrontosa. Contudo, após o combate final travado contra as forças do arbítrio em nome do direito, quando sua coragem destemperada parece franquear-lhe algum reconhecimento, o monólogo interior emerge. No fecho do romance, o heroísmo alcançado lhe oferece a autoimagem de justiceiro: futuro prefeito da cidade, homem digno e valente, capaz de discriminar, punindo e salvando o povo. A subjetividade de Vitorino, marcada pela utopia e não pelo conflito, é somente desencadeada após eventos que, de modo enviesado, levam à legitimação de sua fala. Assim, ouve-se a voz da consciência em face dos desmandos da polícia:

> *Todos necessitavam de Vitorino Carneiro da Cunha. Fora à barra do tribunal para arrastá-los da cadeia. Que lhe importava a violência do tenente Maurício? O que valia era a petição que, com a sua letra, com a sua assinatura, botara para a rua três homens inocentes. Ele era homem que não se entregava aos grandes. Que lhe importava a riqueza de José Paulino?*[18]

Singular diferença marcará a segunda parte: amparado pela forma do *flashback*, o relato sobre o coronel Lula e o drama da casa-grande encontram mediação também pelo viés neorrealista da prosa, enquanto as técnicas de introversão rareiam, se fazem exceção, amiudando-se mais ao final do relato dedicado à família, quando sintomaticamente respaldam a derrocada dos sujeitos e do Santa Fé. Os momentos de introspecção relativos a Lula reiteram o motivo do orgulho de sua estirpe, sustentáculo de uma subjetividade vacilante, fio que se estende até o paroxismo.[19] Tal nuance é consequência do alheamento da esfera do poder diante da conjuntura social e do apego mórbido ao passado que,

---

18. Vitorino é personagem pouco submetida ao recurso da introspecção; esta, contudo, é flagrante nas páginas 284, 285 e 286 (op. cit.). Citação: p. 284 (grifos meus).

19. Além disso, a terceira parte da narrativa também se detém, em breves momentos, na figuração da voz interior de d. Amélia.

necessariamente, incide sobre as subjetividades, levando-as à perda do juízo. A ubíqua alienação advinda do sistema – que toca a todos, opressores e oprimidos – acaba por, curiosamente, marcar mais o mando que o desvalimento: a pujança de reconhecimento estampada pelas figuras de José Amaro e Vitorino esbarra na impotência insana que domina a casa-grande. A perda do comando do destino histórico acarreta o retraimento agônico da voz e da ação, índice do lugar equívoco do velho direito de sangue ante a ameaça representada pelos direitos do indivíduo.

Em um dos raros momentos em que a interioridade de Lula é apreendida, opõe-se o poder dos coronéis ao fervor religioso, único aliado que lhe resta:

> *Todos estavam muito enganados com ele. Ninguém estaria acima de seu nome, de nome de gente da melhor de Pernambuco.* Agora, todas as horas, o negro Floripes, seu afilhado, tocava o sino que o capitão Tomás tinha guardado num caixão de ferro velho, e que ele mandara pendurar no alpendre de trás. *Que lhe valia a Casa da Câmara se ele não contasse com o amor de Deus? Que lhe valiam as ofertas do coronel Paulino, se não soubesse agradar a Deus com as suas orações, com as suas penitências?*[20]

Já notou a crítica que *Fogo morto* é um romance de grandes personagens e o quanto, no seio da tendência regionalista, o autor faz a opção pelos dramas do homem.[21] Caberia acrescentar que a técnica romanesca articula os meandros conflituosos dos sujeitos à problemática social, uma vez que são os motivos históricos, literariamente elaborados, que incidem sobre a constituição das personalidades. As nuances estruturais se moldam às especificidades das três vozes focalizadas. Entre elas, o teor da elaboração da voz interior que se articula à consciência do conflito. Desse modo, a tendência à hipertrofia da introspecção do homem livre contrapõe-se à tendência à atrofia da subjetividade do representante do poder decadente – os dois movimentos entrelaçados perfazem as nuances da tessitura do romance.

O contraponto à voz do pobre branco livre é dado pela singular figura do coronel Lula de Holanda. Esse plano da narrativa explora a presença determinante da casa-gran-

---

20. Idem, p. 195 (grifos meus).

21. Refiro-me aos ensaios de Antonio Candido "Um romancista da decadência" (in: *Brigada ligeira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004) e de Eduardo F. Coutinho "A relação arte/realidade em *Fogo morto*" (in: *José Lins do Rego*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991).

de, cujas transformações captam, em nível histórico e simbólico, o drama da decadência do engenho de açúcar brasileiro. Ao seu Lula e ao engenho Santa Fé é dedicada a menor das partes da obra. Pode-se dizer, porém, que as consequências sociais e psicológicas que determinam a vida dos demais emanam da potencialidade semântica do espaço que acolhe esse momento da narrativa: a casa-grande, metonímia do patriarcado. Nesse ponto, o foco recai sobre a aristocracia rural em sua versão decadente: conta-se a história do engenho desde os tempos fastigiosos do coronel Tomás até o abandono e a penúria expressos pela época de seu genro, o coronel Lula. À saúde do engenho do sogro corresponde a doença que comanda o engenho em vias de extinguir-se, até tornar-se de "fogo morto".

As relações entre a falida estrutura da sociedade patriarcal e o comportamento dos sujeitos – desde a inquietação pela autonomia pessoal, passando pelas modalidades psíquicas do ressentimento e da loucura – desenvolvem-se a partir da presença determinante da casa, a morada grandiosa e decadente, elemento recorrente em romances a partir dos anos de 1930. Nestes, chama a atenção a presença dos casarões como um organismo morto-vivo que guarda a memória da tradição colonial perfazendo-se estrutura que, misteriosa e perversamente, reproduz a opressão e lança suas tenazes por sobre os moradores. Algo como o "espírito do lugar" comparece nesses recintos que, detentores da memória da tradição e, por vezes, inclusive antropomorfizados, desvitalizam seus moradores. No caso de *Fogo morto*, o espaço do romance, da ação ou da rememoração remete constantemente à polissemia que marca a casa-grande, uma vez que o casebre de Zé Amaro ou a vila em que atua Vitorino são espaços socialmente dependentes.

Malgrado as intenções dos protagonistas pobres se firmarem pelo destemor da revolta expressa pelo discurso, o enredo se desenvolve "em família", já que a esfera pública, a única capaz de acolher o discurso da independência, praticamente inexiste. Da casa ao casebre, do casebre à vila, vê-se o desdobrar de impasses agudos oriundos do patriciado rural, responsável pela inadequação ao mundo moderno. Os sujeitos absorvem o processo contraditório da modernização que, entre a casa e a rua, desdobra os dilemas da subjetividade esvaziada. Tais questões, referentes à sociabilidade brasileira, oferecem o diálogo entre público e privado como palco da culminância de impasses históricos agudos. Nesse sentido é que se pode ver o quanto essas personagens se encontram imersos em um universo cujos limites são a família e as relações interpessoais viciadas entre eles. Observe-se que cada uma das três partes da narrativa se dedica a espaços específicos: a primeira centra-se no casebre do seleiro, a segunda no engenho Santa Fé e a terceira no espaço aberto da vila do Pilar. Flagra-se a geografia social que se inscreve, segundo

Gilberto Freyre, nos "dois tipos principais de habitação: a senhoril e a servil",[22] formas que responderão, ao cabo do processo de transição mencionado, pelo sobrado e pelo mocambo. A nova dicotomia ainda não se apresenta claramente no romance, mas a configuração social dos espaços revela-se em fase de transformação; a casa deteriora-se e, em torno do casebre de Zé Amaro, se desdobram ensaios de emancipação. Nesse contexto, Vitorino, além de, como personagem, representar "uma ponte entre um estrato social e outro",[23] pois é ao mesmo tempo pobre e parente de coronel, promove o trânsito entre os espaços que levam da casa-grande à rua, contorno que permite observar o privado e o público, passando pelo espaço intermediário, socialmente dependente, da casa do homem livre agregado – uma espécie de mocambo, para falar com Gilberto Freyre.

Para além da unidade estrutural da obra, há certas nuances formais nas três partes que se comunicam com a problemática do privado *versus* público sob o crivo das subjetividades focalizadas. Na primeira parte, o espaço de passagem entre os dois polos, representado pela morada do agregado, acolhe diálogos em torno da figura ensimesmada de José Amaro. E a introspecção insere-se no quadro um pouco mais alargado do mundo externo em que se veem desfilar tipos e papéis sociais. Por outro lado, a segunda parte, ao deter-se sobre o espaço exclusivamente privado, intensifica formalmente as consequências psíquicas do enclausuramento; a progressão temporal, alocada no passado, contribui para o efeito de acúmulo cuja culminância será a decadência e a loucura. Nesse ponto, as obsessões de Lula reverberam os vaticínios de Olívia, emulando o domínio do desatino em detrimento da razão necessária ao funcionamento da empresa rural. Já a última das partes possui andamento mais híbrido, em que se nota certo desafogo nas linhas compositivas; o mundo externo parece ganhar a cena, mesmo que, como pano de fundo, a tirania pessoalista comande o conjunto. A terceira parte, cujo espaço é misto – o Santa Fé, arredores do casebre de José Amaro e a vila do Pilar –, acomoda-se textualmente ao esgarçamento da ação, abarcando episódios que se passam em diferentes lugares, trocando a repetição pelo dinamismo do enredo. O espaço narrativo acompanha a reflexão sobre os espaços socialmente delimitados, cujos arranjos entre as ordens do público e do privado incidem sobre a constituição dos sujeitos.

A condução da narrativa na primeira parte privilegia os diálogos, entabulados à porta da casa do mestre seleiro, espaço fronteiriço entre o íntimo e o público. A

22. FREYRE, Gilberto. Op. cit., p. 423.
23. CANDIDO, Antonio. "Um romancista da decadência", op. cit., p. 61.

natureza dos assuntos e do trabalho realizado às vistas dos transeuntes dá conta da indeterminação dos domínios, pois que o recinto da intimidade se espraia para fora dos limites reclusos da casa, prolongando no espaço comum ações e dramas pessoais. O fenômeno, embora mais discreto e mais diluído, pois que posto na ordem rural e em situação ainda de dependência, expõe a permeabilidade entre espaços marcante na sociabilidade do homem pobre, tributária da ordem patriarcal. Pode-se entrever um instantâneo da dinâmica dos espaços público e privado que, ao adentrar as cidades, submete-se à normatização promulgada pelo Estado, promotor de uma "geografia da exclusão e segregação social",[24] processo que visava a expurgar os ares coloniais, dirimir o contato entre classes e garantir a privacidade das elites.[25]

Os domínios restritos da casa-grande, na segunda parte da narrativa, também incidirão sobre a fatura; esta abandona a convivência entre a onisciência narrativa, a prolífica presença do discurso direto, necessária à evidência da repetição dos motivos da fala dos pobres livres, e a sintomática exploração do discurso indireto livre, índice de impulso de autonomia. Agora, a narrativa adere ao modo remissivo, mais afeito ao silenciamento da voz do senhor decaído, obstrução ditada por motivos específicos, entre eles a certeza, afinada com o eclodir da desrazão, da distinção pessoal independente da adequação social. O relato do drama dos sujeitos passa a ser comandado pela autoridade narrativa. Se para José Amaro e Vitorino, o âmbito público é uma ambição difícil, para Lula, é desprezível; sua distinção escolhe a redoma da vida doméstica, o ensimesmamento, a mudez. Qualquer movimento no sentido oposto implica diminuição da estatura pessoal e o risco inaceitável do rebaixamento sob o primado da *igualdade*. Como exemplo, grande luxo consistia em se mostrar o menos possível: a reclusão

---

24. MARINS, Paulo César Garcez. "Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras". In: *História da vida privada no Brasil. República: da belle époque à era do rádio*. 3 ed. NOVAIS, Fernando A. (coord.); SEVCENKO, Nicolau (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 136.

25. Com o fim da escravidão, o Estado procurou impor, nas cidades, modelos de controle e de convívio aos espaços privados e públicos como modo de corrigir as práticas de sociabilidade inadequadas à moral burguesa e aos padrões em moldes europeus. A noção de controle dos espaços resultará em uma geografia ancorada na exclusão. As condições de vida das faixas mais pobres da população, ao contrário, estimulavam os espaços móveis, marcados pela diluição entre essas esferas; avessos, portanto, ao traçado normativo. A sociabilidade promíscua dos espaços muito provavelmente advinha das condições precárias do trabalho compulsório e das práticas campesinas. Cf. MARINS, Paulo César Garcez, op. cit.

era sinal de fidalguia, o sair à rua, de inferioridade.[26] O sentido profundo da aversão à convivência e do culto da reclusão pode ser entrevisto pela ordem do discurso que *conduz* um coronel passivo, cuja recusa ao diálogo pode residir no temor do reconhecimento pessoal ante um mundo que se moderniza.

O espaço da vila é o âmbito que se abre para a modernidade que o espaço público tenderá a representar. Apesar de refreada pelos modos do pessoalismo, que obstruem a autonomia da lei e do indivíduo, a dinâmica do sujeito livre penetra a narrativa que se torna ativa, captando a voragem da ação humana e da dignidade pessoal imersas nas potencialidades que a cidade encampa.[27] Ganha força o movimento: o enredo persegue o desencadear dos acontecimentos agora encenados em um presente concomitante à enunciação. A ordem dos eventos caminha para o relato da aventura protagonizada pelos três anti-heróis, diferentemente deslocados.[28]

---

26. A esse título, leiam-se certos "Conselhos Hygienicos" do médico Lima Santos no *Diário de Pernambuco* em 1855, citados por Gilberto Freyre: "[…] Verdade he que o grande luxo da terra – um dos signaes de fidalguia, de grandeza e de grande distinção – he, o sahir à rua o menos possível, ser o menos visto possível e se confundir o menos possível com essa parte da população que os *grandes* chamam povo...". *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15 ed. São Paulo: Global, 2004, p. 145.

27. A princípio o mandonismo local adentra o espaço dos centros urbanos, que se fazem extensões do poder rural apoiado pelos grupos de parentela. No entanto, o desenvolvimento das cidades e a industrialização conduzirão à decadência do poder centralizado, em nome da impessoalidade das novas instituições: "Num primeiro momento, urbanização e crescimento demográfico são processos que concorrem para o desenvolvimento e a manutenção da estrutura coronelística, para, em seguida, pelo seu próprio incremento, levarem a esta abalos que tendem a arruiná-la. A cidade populosa, internamente muito diferenciada, vai escapando ao poder dos coronéis, tipo muito rudimentar de autoridade para servir a um conjunto complexo". QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, op. cit., p. 203.

28. Os centros urbanos muita vez ainda viviam sob as ordens dos chefes rurais e dos grupos de parentela, configurando uma extensão de seu poderio que se fazia valer, sobretudo, na contraprestação de serviços representada pela questão eleitoral; contudo, há também que se notar que nem sempre havia total hegemonia, uma vez que os distritos rurais contam com várias propriedades e consequentemente vários coronéis. Nesse percurso, chama a atenção o momento em que Vitorino, apesar de primo de José Paulino, é preso e espancado; o coronel intervém, mas não é prontamente atendido. O episódio parece sugerir uma situação limítrofe, em que os distritos urbanos já ensaiavam certa autonomia, apesar de a lei se ancorar pelos mesmos modos do arbítrio que marcam a estrutura do patronato rural. A esse respeito parecem sutilmente divergir Maria Isaura de Queiroz, op. cit., pp. 200 e 201, e Victor Nunes Leal; para a primeira o poder do coronel se estendia às cidades, que se faziam sedes os grupos de parentela; já o segundo considera necessário observar que o controle total exigiria certa hegemonia social dificilmente

Sabe-se que nos domínios rurais do apogeu do patriarcado as determinações da vida privada confundiam-se com as atribuições da esfera pública. Conta Sérgio Buarque de Holanda que as casas-grandes se tornaram autárquicas, autossuficientes; além de contarem com escola e igreja, tal era a abrangência da produção e dos serviços que, em suas terras, era possível obter mais gêneros que nas cidades. A célula familiar mantém-se infensa à igualdade perante a lei; em seu seio reina a obediência irrestrita. A estrutura patriarcal, formada pelo latifúndio escravocrata e herdada do período colonial, pode ser considerada primordialmente um poder econômico e político e as relações de parentesco garantem os alicerces necessários à estabilidade e continuidade do sistema.[29] Em decorrência disso, a hipertrofia do espaço privado anula a autonomia do Estado, bem como a virtualidade emancipatória que a nova ordem poderia depositar na esfera pública.

> O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. Representando, como já se notou acima, o único setor em que o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família.[30]

A inobservância da esfera pública impede o desenvolvimento das subjetividades modernamente configuradas ou a percepção de horizontes mais amplos; reduzidos às relações moribundas de parentesco, hierarquia e nobreza perdida, aqueles que estão à mercê da

----

encontrada, dada a multiplicidade de propriedades rurais. LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil.* 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 72.

29. "*The Brazilian family of colonial times performed a function which was primarily economic and political. For this reason stability and continuity were so important that departures in the emotional aspects were not sufficient to justify the disruption of the family. Since it was not primarily an affectional and sexual system, as is the case today, it was to a certain extent immunized against maladjustments in that sphere.*" CANDIDO, Antonio. "The Brazilian Family", op. cit., p. 503.

30. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 82.

grande propriedade não conseguem se desligar da mentalidade senhorial. Era tamanha a força da família que os valores da aristocracia da terra se transferem para os meios urbanos, incidindo inclusive sobre os pobres e humildes.[31] Diante das promessas da nascente sociedade moderna, ancorada na impessoalidade que garantiria os direitos do homem, contudo ainda atrelada à velha ordem, o homem livre vive um conflito feroz. Zé Amaro e Vitorino são personagens que traduzem, cada uma a sua maneira, o embate da subjetividade premida entre a promessa da cidadania e a continuidade da servidão, entre a opção pela autonomia e o apego à família. O romance persegue os fios desse drama social entrelaçando-os ao modo como tais impasses se lançam sobre a formação dos sujeitos. Ao optar pelos grandes e complexos personagens apanhados num momento de tensão aguda, a prosa delineia as consequências desse estado de coisas em patamar paroxístico: o desdobrar dos diversos modos da desrazão que, assim, se revela uma espécie de *patologia social*.

Do conjunto, pode-se depreender que o processo responsável pela obscura presença da esfera pública no país, tributária entre outros da falácia do processo de democratização, é sintoma da desindividuação que desencadeia distúrbios psíquicos; tal ofuscamento implica a negação da alteridade, do reconhecimento e contato com o outro na arena da *polis*, cuja inoperância faz dos homens subjetividades ocas, indispostas à ação ou à consciência crítica. Implica, ainda, a ausência da aceitação do discurso e da individualidade como esferas capazes de garantir a dignidade do lugar social equânime. A experiência do romance brasileiro a partir dos anos de 30 oferece um cortejo de personagens perturbadas – ora emudecidas e paralisadas, ora, como no caso de *Fogo morto*, loquazes e irrequietas – desequilíbrio que remete à impossível esfera da experiência do homem público, uma vez que seus atributos mais relevantes – ação e discurso – são interditos ou desqualificados. Ao contrário da possível cidadania, aflora a violência, o contrário do apanágio da vida entre iguais: "ser político, viver em uma *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e ação, e não força e violência".[32] Segundo Hannah Arendt, a esfera pública é o espaço dos iguais, por oposição à família, onde impera a desigualdade. O poder familiar, pressuposto da ordem no Brasil em vias de modernizar-se, sofre as consequências de ser um poder pré-político. Avessa à liberdade do sujeito, a antiga acepção de família remonta à ideia de escravidão.[33]

---

31. Idem, p. 87.
32. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 11 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 31.
33. "Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que

Nesse contexto, o romance foca um momento de transição: o processo de decadência do patriarcado rural que se inicia a partir da vinda da corte portuguesa ao país, acrescido do peso da descoberta das minas, até ser substituído por novas formas de poder.[34] A descrição de Gilberto Freyre sobre as casas arruinadas mais parece um retrato do engenho Santa Fé:

> A relativa facilidade de vida na região do açúcar, já afetada pela descoberta das minas, foi declinando ainda mais com o surto do café. Nas cidades, os sobrados dos senhores de engenho mais imprevidentes foram ficando casarões onde já não se renovava a pintura nem se coloriam à moda oriental ou se envernizavam à moda francesa os jacarandás. Os ratos, os morcegos, os mal-assombrados foram tomando conta dessas casas malcuidadas. Os negros, as caixas de passa, as latas de ervilha, os pianos ingleses, os vinhos franceses – tudo foi ficando mais caro: mais difícil de ser adquirido pelos fidalgos rurais do açúcar. Os fidalgos do açúcar começaram a ser eclipsados pelos do café. As casas-grandes do interior a ser eclipsadas pelos sobrados das capitais.[35]

Mas, finalmente, para falar com Gilberto Freyre, "a praça vence o engenho" e a rua – enquanto arremedo de espaço público – substituirá, aos poucos, a casa.[36] Lula de Holanda, representante da ordem da casa, avesso a toda modernidade entendida como desqualificadora da aristocracia rural, será vítima de um mundo novo que, mesmo canhestramente, se fortalece: o mundo da cidade, oposto à ordem da família. Contudo, entre o senhor e a impessoalidade das leis medeia o fenômeno do coronelismo, além de outras formas residuais, postas em contato, e por vezes em confronto, com as leis que fazem da vila do Pilar o espaço triunfante.

----

a própria palavra 'família', derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à ideia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*." HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 81.

34. Gilberto Freyre chama a atenção para a lentidão do processo de decadência do patriarcado: "O drama de desintegração do poder, por algum tempo quase absoluto, do *pater familias* rural, no Brasil, não foi tão simples; nem a ascensão da burguesia tão rápida". FREYRE, Gilberto, op. cit., p. 123.

35. Idem, op. cit., p. 156. Entre os romances brasileiros que captam o fenômeno da desintegração da família como célula de poder, destaca-se a presença da casa-grande em *A menina morta*, de Cornélio Penna: apesar do retrato da opulência, traz em seu bojo os gérmens da dissolução da empresa cafeeira, estabelecendo diálogo com a queda das propriedades nas zonas açucareiras em José Lins do Rego.

36. "A praça venceu o engenho, mas aos poucos." Idem, op. cit., p. 135.

A situação de Lula e as energias mobilizadas pelos discursos de José Amaro e Vitorino sinalizam que o romance capta o processo de transição entre o patriarcalismo e o semipatriarcalismo, percorrendo os meandros da desconstrução do poder do chefe de família, que agoniza em face da ascensão do cidadão e da política impessoal e sobrevive graças ao fenômeno persistente do coronelismo.[37] Sob esse aspecto, o enredo acompanha as nuances em torno de duas figurações dos senhores de engenho que revelam, em sintonia com o movimento de queda que corta o romance, dois caminhos da experiência do mando no período. Apesar da contraposição, presente no enredo, entre queda e permanência, conservadorismo e acomodação, as duas facetas delineadas pelas personagens – o senhor destronado e o coronel – estão sujeitas a um movimento maior da história nacional que compreende a altercação entre os poderes privado e público, entre a descentralização e a centralização política, cuja consequência será o arrefecimento paulatino do mandonismo do senhor rural.[38] Nessa perspectiva, embora aparentemente vitorioso, sociologicamente o coronelismo é considerado "muito menos produto da importância e do vigor dos senhores de terras do que da sua decadência".[39] O que implica dizer que o movimento ruinoso que ostensivamente marca o Santa Fé é contemporâneo àquele que sustenta o sistema em que se insere José Paulino, cuja força que assoma diante do mais fraco está também condenada ante o curso da história. Com

---

37. O momento de transição incidirá, de acordo com Gilberto Freyre, sobre a transformação das casas-grandes em sobrados, em decorrência do arrefecimento do poderio do sistema econômico ancorado na família. "A transição do patriarcalismo absoluto para o semipatriarcalismo, ou do patriarcalismo rural para o que se desenvolveu nas cidades, alguém já se lembrou de comparar à transição da monarquia absoluta para a constitucional." Idem, op. cit., p. 238. Ainda a respeito das transformações que levam da casa à rua: "[…] uma das mais ostensivas transformações na organização social do País, desde a chegada ao Rio de Janeiro de D. João, vinha sendo precisamente o declínio do poder patriarcal familial, como que substituído nas cidades pelo poder suprapatriarcal – embora ainda patriarcal em vários dos seus aspectos – não só do bispo como do regente, do rei e, afinal, do imperador. Ou do Estado, representado também pelo poder judiciário de magistrados revestidos de becas orientais para melhor enfrentarem, como rivais, o puro poder patriarcal dos chefes de família". Idem, p. 424.
38. Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Op. cit.
39. "Não há dúvida, entretanto, que ele [o coronelismo] é muito menos produto da importância e do vigor dos senhores de terras do que da sua decadência. A debilidade dos fazendeiros só aparenta fortaleza em contraste com a grande massa de gente que vive, mesquinhamente, sob suas asas e enche as urnas eleitorais a seu mandado. O 'coronelismo' assenta, pois, nessas duas fraquezas: fraqueza do dono de terras, que se ilude com o prestígio do poder, obtido à custa da submissão política; fraqueza desamparada e desiludida dos seres quase sub-humanos que arrastam a existência no trato das suas propriedades." LEAL, Victor Nunes. Op. cit., p. 74.

efeito, se por um lado antagonizam, por outro, de algum modo, a derrocada do patriarca do Santa Fé e o coronelismo do chefe do Santa Rosa participam do mesmo tempo histórico, desdobrando de modo múltiplo o processo ruinoso e fazendo eco à ideia de romance da decadência identificada por Carpeaux: traduzem antes o estertor que o apogeu de uma época.[40] O fenômeno do coronelismo sustenta-se como reminiscência dos tempos do poder absoluto do senhoriato rural anterior à Primeira República, implica um arranjo que atende à necessidade de adequação do enfraquecimento do poder privado diante do crescente fortalecimento do poder público. Desse modo, apesar do aparato, trata-se de um poder de submissão, que não passa de traço residual da hegemonia perdida.[41] A resistência das forças que se exaurem, ao lado do atravancamento das que afloram, encontra figuração no modo como as personagens interagem nos espaços da casa-grande e da vila, o privado e o público de uma modernidade que já nasce velha.

Em *Fogo morto*, o espaço externo, simulacro de espaço público, começa no mundo do casebre do seleiro agregado, espécie de entreposto entre a casa-grande e a vila onde atua o capitão Vitorino; ambos os espaços "abertos", porém, estão sujeitos à grande propriedade e à sua sociabilidade, ambos se tornam reféns desse laço intransponível. A promessa da *polis* – esboçada, entre outros, pelo afã da "palavra" com sua carga de desejo de autonomia – resulta sem eficácia para esses dois personagens: em seu lugar, as relações de compadrio e cordialidade, os fumos de independência logo tolhidos, as reações de indignação que não encontram eco ou a revolta que se confunde com o crime são sintomas que insuflam os desajustes vivenciados pelos sujeitos. O êxito da conquista da autonomia pessoal exige o reconhecimento do outro. Num contexto em que a liberdade soa como disparate, o fracasso da empreitada assume as formas do opróbrio – humilhação, perversidade e violência que precipitarão os espectros do desatino.

A subjetividade formada pelo universo da oligarquia rural se faz notar nas modalidades modernas da servidão. O delicado trabalho de introspecção narrativa permite aproximar-se desse outro cuja interioridade sofreu o abalo de um sistema desumano. Os três protagonistas são personalidades dilaceradas: ressentimento em José Amaro, inadequação em Lula, distorção da realidade em Vitorino. Certo desequilíbrio da personalidade de cada um os faz de fato o Outro – tanto do ponto de vista da vida social,

40. Ver nota 2.
41. LEAL, Victor Nunes, op. cit., pp. 230 e 231.

quanto da posição do narrador em relação à matéria elaborada. A fim de captar os matizes dessa complexa rede psíquica, a técnica literária se vale da mescla de registros, sobretudo no que se refere à modulação da sondagem interior, ao movimento de aproximação e recuo entre a instância narrativa e as outras vozes. Como ponto culminante da deformidade causada pelo regime escravista irrompe a ostensiva presença da insanidade e, em menor grau, outras modalidades de desajustes e afetos.

No romance, a loucura faz boa colheita: Marta, a filha do seleiro; na casa-grande, Olívia, irmã de d. Amélia, e o próprio coronel Lula; por fim, a meia razão em que vive Vitorino, cujo vetor diferenciado funcionará, curiosamente, como rota de fuga. O sistema ancorado na força bruta, cuja prerrogativa da nobreza natural – raça e nome – legitima o privilégio e o arbítrio propagados pelas várias modalidades da violência e da degradação, traz em si os germes de sua própria destruição. O refinamento e prestígio conseguido à custa do cativeiro – lembre-se a cena da chegada do piano de Amélia ao engenho – implicam uma contradição de base que incide sobre a formação da personalidade. Em *flashback*, conta-se o impacto da abolição nas terras do Santa Fé, a debandada do engenho sinistro, onde a escravaria sofria desmandos, ao mesmo tempo que o Santa Rosa, de José Paulino, permanecia com parte de seus negros, num instantâneo do patriarcado cordial.

Incapaz de atender aos novos tempos, o coronel Lula e seu engenho ruem: acompanhando o movimento paulatino da queda, ata-se a decadência da empresa mercantil à perda da razão. Um dos aspectos que distingue Lula de José Paulino é o caráter de inadequação; enquanto o primeiro condiciona sua honra ao anacronismo aristocrata do senhor de terras, o segundo adere ao coronelismo, cedendo aos imperativos políticos do momento.[42] O proprietário do Santa Fé parece encampar, aos poucos, a irracionalidade de um sistema que se moderniza sem abrir mão das prerrogativas que se chocam com o universo do trabalho livre e da tendência à centralização do poder, inibidora do poder privado dos chefes locais. O conluio de opostos, responsável pela dinâmica da modernização conservadora, funciona de modo diverso no caso dos dois senhores: a distância está em se valer da contradição ou enfrentá-la. Essa última opção, encampada por Lula, será impiedosa com o sujeito; a cada nova descompostura, real ou imaginária,

---

42. A esse respeito ver: GOMES, Heloísa Toller. *O poder rural na ficção*. São Paulo: Ática, 1981, pp. 42, 51 e 52. A autora distingue os valores aristocráticos do que considera o senhor de terras à moda feudal do coronel, aquele que se adapta aos novos tempos.

sucedem-se as reações físicas, sob a forma de ataques. Ele faz par com a casa e com o patriarcado moribundo, a eles se amalgama, como eles se deteriora, na clausura da casa-prisão, em que se vive do fausto passado sem o ônus do trabalho. Os recursos minguam, a desordem campeia, mas a família continua comparecendo à missa de cabriolé. Cada passo da derrocada econômica crava-se na subjetividade, conduzindo-o à loucura.

As maiores crises ocorrem nos momentos em que sua autoridade é questionada: assemelham-se tanto as intervenções do primo rico em seu favor – uma vez que, entre iguais a proteção soa como desonra – quanto a ameaça de um possível genro desqualificado ou as descomposturas sofridas pela invasão dos cangaceiros. Proteção ou ataque são atitudes que figuram injúria àquele cujo autoconhecimento tem por único alicerce a crença na superioridade natural.

A cena do episódio da invasão do bando de Antonio Silvino ao Santa Fé é, sob esse aspecto, sintomática: o piano, posto de pernas para o ar, qual animal abatido, agoniza:

> – Capitão, é capaz de o dinheiro estar escondido no instrumento.
> – É verdade. Vire o bicho de papo para cima.
> Estenderam no meio da sala o piano de cauda que o capitão Tomás trouxera do Recife. Parecia um grande animal morto, com os pés para o ar. Um cangaceiro de rifle quebrou a madeira seca, como se arrebentasse um esqueleto.[43]

O espaço aviltado pelo banditismo parece desvendar seu fundo oco: a casa é escarafunchada, mas não há ouro. Empobrecida, à mercê da falência, a casa-grande, corpo social do sistema, figura um "esqueleto". O piano parece imagem cuidadosamente escolhida para apreender os instantes fulcrais do patriarcado: o apogeu e a ruína. O espetáculo desbravador de sua chegada, no lombo dos negros, impondo à rudeza dos campos as melodias civilizadas; depois, o destronamento e o deboche.

Contribuindo para o todo da composição, outros episódios acabam desvendando traços em comum: o avanço da derrocada econômica é correlato ao avanço do desequilíbrio mental. Sintomaticamente, as cenas que traduzem o conflito são pontuadas pelos gritos de Olívia, em cujas palavras, aparentemente despropositadas, pode-se ler o sentido da ruína iminente:

---

43. REGO, José Lins do. Op. cit., p. 258.

"– Cala a boca, meu pai. Eu estou costurando a tua mortalha, velho."

[…]

"– Velho, estou cosendo a sua mortalha."

[…]

"– Cala a boca, velho – gritava d. Olívia – cala a boca, velho."

[…]

"– Negra safada, traz água para eu lavar os meus pés. Vem, negra preguiçosa".[44]

Os enunciados sugerem imagens que articulam patriarcado, escravidão e morte. A menção à cativa partilha da nota de desrespeito ao pai: "cala a boca, meu pai/ cala a boca, velho", seguida da sentença de morte (do patriarca, do sistema) com algo de ameaça macabra: "estou cosendo sua mortalha". Ainda, ao confundir o pai com o cunhado, sinaliza o quanto o destino pessoal é coletivo e o contrassenso passa a ser o do sistema prestes a finar-se. Surpreende o efeito que a composição atinge nas cenas em que as falas delirantes reverberam as vozes do desmando, num todo pontuado de silêncios e gritos.

Traços de loucura espreitam os protagonistas. A estrutura tripartite do romance foca três subjetividades autocentradas, obsessões que chegam a embaçar o distanciamento diante do que lhes é externo. O reiterado dobrar-se sobre si a ponto de perder de vista o extrínseco desponta como índice de insensatez: o indivíduo passa a viver uma incontornável "adesão imaginária a si mesmo".[45] Advém daí que um dos símbolos da insanidade seja justamente o espelho, miragem ilusória de autorrepresentação[46] – os três personagens são obcecados pelos seus papéis e pela sua condição, dão-se em espetáculos ora trágicos, ora grotescos.

Nessa toada, o romance acolhe o desfolhar dos modos do desatino que vão da "experiência do trágico", que se perde na noite do sobrenatural e ultrapassa o domínio humano, à "experiência crítica" que, entroncada na tradição humanista, a concebe como campo de linguagem, momento em que "não tem mais uma existência absoluta na noite do mundo",[47] quando se torna parte da razão, abrindo caminho para sua interpretação

44. Idem, pp. 243 e 252.

45. FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. 9 ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 25.

46. Idem, p. 24 e 25.

47. Idem, p. 33.

como doença mental.[48] Narradores do *excesso*, o queixoso José Amaro e o falastrão Vitorino insistem no discurso sobre conduta e valores, moralidade cuja confusão entre anacronismo e modernidade beira os limites do desvario. Ao mesmo tempo, a face de fidelidade ao universo sertanejo, rente aos costumes e crenças da cultura popular, explora o imaginário medieval do mundo fantástico e turvo, em que a loucura se aparenta à desordem do intocado, esfera da irracionalidade cujo poder contido pode contemplar a maldição ou a revelação. A esse título, lembre-se o modo como o narrador acompanha a elaboração popular da crença na metamorfose do seleiro em lobisomem.[49] Os passeios noturnos do seleiro – caminhar que, à semelhança da fala, retorna sempre ao mesmo ponto, amargando a frustração da fuga impossível – darão ensejo à mítica popular do endemoninhado. A mesma linhagem dessa figuração histórica ancorada no maravilhoso também pode conferir ao louco uma espécie de saber. A figura de Vitorino remonta à desse parvo insano que, no final da Idade Média, passou a comandar o enredo das peças. O trovejar das verdades inauditas conduziria a certa modalidade mais alta de razão.[50] Nesse sentido, o caráter demoníaco do lobisomem, em Zé Amaro, ao lado da figura do tolo sábio de Vitorino são faces do "trágico". Ao mesmo tempo, a desmedida do discurso que reitera os direitos do homem pobre e livre perfaz a aura de loucura desvelada de um

---

48. Trata-se das duas experiências da loucura enunciadas por Foucault na passagem da Idade Média para o Renascimento, a saber: a experiência "cósmica", relacionada ao "grande saber do mundo" cujo poder de revelação instaura o trágico, e a experiência "crítica", identificada ao universo moral, ao imaginário dos erros humanos. Segundo Foucault, a partir da Renascença a loucura não "está ligada ao mundo e às suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões" (p. 24); daí passar do caráter trágico para o que chama de crítico. As figuras trágicas dão lugar a uma experiência no campo da linguagem. FOUCAULT, Michel. Op. cit., pp. 3 a 44.

49. Eduardo Coutinho analisa o modo como o narrador se distancia das vozes que criam e entoam o coro da lenda que identificará Amaro ao lobisomem, op. cit.

50. "Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma o lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade – desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, ao contrário, lembra a cada um a sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos." FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 14.

modo literariamente “crítico”. O histrionismo da autorrepresentação expõe a irreflexão, por meio da qual a razão, paradoxalmente, emerge.

Há que se notar, ainda, o quanto os três protagonistas, vítimas de um sistema cuja ruína se imprime nas subjetividades, também se unem perante o incontornável imperativo da natureza: a condição de velhos. No caso de Zé Amaro e Vitorino, a idade agrava as dificuldades de obtenção do reconhecimento pessoal, turvando a rota para a aventura do sujeito em busca de seu destino. A velhice representa mais uma dobra da cruel condição de desvalimento em que se encontram, ampliando a impossibilidade de alcance de suas reivindicações, uma vez que o tempo de vida já lhes é escasso. São velhos que pertencem à velha ordem, representam uma geração prestes a findar-se; revoltam-se contra o costume, mas a ele são submissos, anseiam pela emancipação, mas sabem que essa era ainda não lhes cabe. A voz tolhida social e temporalmente – premida pela história e pela natureza – encontra ressonância no modo egocêntrico e histriônico de suas falas cujo conteúdo, marcado por impasses intransponíveis, assume proporções heroicas. Velhos demais para os novos tempos, canhestramente orgulhosos e indignados para se resignarem ao mando, suas posturas e discursos descabam para a caricatura do que poderiam ter sido. Resta-lhes a figuração de heróis deslocados e amalucados cuja justeza de posições, diante do império do arbítrio, coroa o fracasso. Se a amargura de José Amaro advém da consciência da desqualificação de sua voz, o otimismo de Vitorino atende pela incapacidade de discernir sua condição. Já no caso do coronel Lula, a decrepitude se expressa pelo corpo e mente doentes que não mais lhe permitem refugiar-se na soberana arrogância com a qual outrora se reconhecia como sujeito. O coronel decaído, cegado pela demência e pela honra maculada, também se reveste de uma heroicidade às avessas, tão arrevesada que beira o suicídio: insurge-se contra os cangaceiros, não aceita auxílios, mantém a palavra e as decisões disparatadas, firma-se na soberania senhorial e não adere aos novos tempos do coronelismo.

A situação paroxística em que se encerram as personagens, modulada pela impossibilidade histórica de resolução dos agravos, encontra nos desequilíbrios psíquicos sua maior expressão. Quando as subjetividades foram submetidas a um intenso processo de humilhação, o resultado é uma profunda mágoa que se incrusta no eu, corroendo a integridade física e mental. Nesse percurso, a economia dos afetos que move a complexa introspecção no romance faz emergir outra consequência psíquica do sistema decadente de que são vítimas, principalmente, Zé Amaro e, de certo modo, Vitorino: trata-se do *ressentimento*. O ressentido é aquele que não consegue superar determinado ultraje e, mesmo, no limite, não o deseja, pois a falta causa dor, mas também uma espécie de gozo. O sujeito dominado por esse afeto sente-se refém da infâmia

cuja culpa atribui a um outro; torna-se incapaz de reagir e remói o dano que retorna, dolorosamente, contra si mesmo. Desse modo, a culpa atribuída ao outro é inconscientemente sua culpa, o que o faz crer-se vítima e desejar a vingança, sempre adiada, uma vez que a raiva e o eterno retorno das queixas não resultam em enfrentamento real. O sujeito marcado por esse distúrbio considera-se aquém do agressor, com quem estabelece uma relação pueril, mescla de proteção e perigo.[51] A impotência diante de um estado agravado de semiescravidão, por exemplo, pode levar ao ressentimento quando não se organiza como revolta potencial e degenera em capitulação.

Tal estrutura psíquica não está longe do quadro social da dependência no seio do patriciado rural, o que leva a pensar no sentido político dessa problemática. Transposta a situação do campo pessoal para a coletividade de um país periférico, o ressentimento individual pode apontar para uma notação de ressentimento como marca de *classe* ou *nação*: sob a égide do mundo burguês, cujas prerrogativas se ancoram no estatuto do trabalho livre, a violação dos direitos do indivíduo ao lado da permanência escandalosa das relações servis deverá também produzir uma espécie de ressentimento:

> Este (o ressentimento) é o afeto característico dos impasses gerados nas democracias liberais modernas, que acenam para os indivíduos com a promessa de uma igualdade social que não se cumpre, pelo menos nos termos em que foi simbolicamente antecipada. Os membros de uma classe ou de um segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo que a falta dela seja percebida não como condenação divina ou como predestinação – como nas sociedades pré-modernas – mas como *privação*. [...] É preciso que exista um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído para que os que se sentem inferiorizados se ressintam.[52]

Esta *privação* se acomoda à especificidade do conflito humano romanceado, ofertando o sentido político da mágoa, o caráter sociológico da angústia. No entanto, perversamente, faz parte desse afeto que a subjetividade murada pela velha ordem possa encontrar, na reiteração do insulto, paradoxal modo de autoconhecimento. José Amaro não tem

---

51. KEHL, Maria Rita. *O ressentimento*. 4 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011. Cf.: pp. 13 a 41. Ver também as páginas 189 a 192.
52. Idem, p. 22 (grifo da autora).

clareza sobre a situação social que o vitima, mas sabe que lhe fizeram um mal contra o qual não ousa se opor de fato e cujas fantasias de vingança – conduzidas inclusive por outro "protetor", Antonio Silvino – o fazem vítima e também sujeito, uma vez que seus atributos pessoais são expressos como parte do revide à injúria irremediável.

Toda a primeira parte do romance repisa os mesmos motivos em torno das qualidades honradas do sujeito livre contra o ofensor, representado, sobretudo, pela figura do coronel José Paulino. Outro grande da terra, o coronel Lula, também é alvo de seus ataques. O vaivém das queixas articula-se às qualidades morais que o distinguem da canalha. Qualquer fala do interlocutor, por mais distante que esteja do assunto, é revirada de modo a proporcionar um simulacro de *audiência*, num mundo desprovido do canal de visibilidade em vista do inexistente espaço público.[53]

Nesse contexto, José Amaro repisa as desditas aos compadres. Diante de seu Laurentino:

> Não sou criado de ninguém. Gritou comigo, não vai [...]. Aqui nessa tenda só faço o que quero.[54]

Diante do negro Leandro:

> Eu digo aqui todos os dias para quem quiser ouvir: mestre José Amaro não é pau-mandado [...]. Não sou cabra de bagaceira, faço o que quero.[55]

Diante de Pedro boleeiro:

> – Todo mundo pensa que o mestre José Amaro é criado [...] o coronel Lula passa por aqui, me tira o chapéu como um favor, nunca parou para saber como vou passando. Tem o seu orgulho. Eu tenho o meu.[56]

53. Utilizo "audiência" e "visibilidade" no sentido tomado a Jacques Rancière em *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
54. REGO, José Lins do. Op. cit., p. 4.
55. Idem, p. 11.
56. Idem, p. 13.

Diante do negro Floripes, do Santa Fé:

> – Seu Floripes, pode dizer ao Coronel que o mestre José Amaro não é escravo de homem nenhum. Eu voto em quem quero.[57]

A palavra, lúcida, destemperada ou queixosa, é instrumento de salvaguarda da honra aviltada, espécie de anúncio da vingança sempre protelada. O plano narrativo destinado ao mestre toma a maior parte da narrativa; de fato, é ele o homem livre que trabalha, aquele que encarna a transição entre o velho e o novo, quem mais sofre os efeitos da modernidade conservadora. Dessa maneira, pode-se dizer que a fatura perfaz, nos seus giros em falso, marcados que são pela vingança frustrada do fraco, uma espécie de *estrutura do ressentimento*,[58] modo com que a forma acompanha a subjetividade solapada em busca de dignidade.[59] A impossibilidade de fugir às regras do patriarcado moribundo, contudo atuante, faz de Zé Amaro e de Vitorino homens meio maníacos, algo desvairados, e a circularidade formal – tão nítida e já comentada nas análises da obra de José Lins – pode participar desse complexo psíquico e social do ressentimento.

Sob esse olhar, é sintomático que todos os diálogos entabulados às portas do casebre de Zé Amaro descambem para os mesmos motivos. As conversas dão lugar a respostas que mais se assemelham a solilóquios: é como se ele estivesse sempre rememorando, mais para si que para o outro, suas desventuras, espicaçando e cultivando o próprio infortúnio. Assim é que entre a experiência das dores e o revivê-las, encenando-as, situa-se um desusado modo de autoconhecimento: é por meio da retomada das ofensas que ele se reconhece como alguém, ofertando suas qualidades e revezes como espetáculo. O mestre narra, excessivamente, com pequenas variantes, sempre começando como quem não quer falar, o grande motivo de sua existência: a interpretação da desonra sofrida, de onde emana a legitimidade de sua conduta, seu caráter e singularidade. Todo esse teatro do ego maltratado expressa o complexo do ressentimento que toma o lugar da emancipação. Se

---

57. Idem, p. 31.
58. Não se confunda a ideia de "estrutura do ressentimento" com o que Maria Rita Kehl chama de "estética do ressentimento"; esta se relaciona ao modo como tal constelação de afetos comparece, reiteradamente, nos melodramas. A diferença reside no fato de que esta última estrutura glosa o mesmo complexo, contudo se pauta pela ausência de ironia ou distanciamento. Cf.: KEHL, Maria Rita, op. cit.
59. Note-se que a amargura do ressentido é gravada em seu sobrenome: Amaro.

há algo de heroico na sua postura, há também algo de patético, uma vez que, sem rota de fuga, a experiência cede à teatralidade que a todos exaure, fazendo-o vítima do isolamento e da crendice. O ressentimento preenche o oco de uma subjetividade ilegítima, paradoxalmente o distingue ao mesmo tempo que o aprisiona.

Mas se o ressentido é aquele que não consegue vingar-se, firmando-se na repetida toada do queixume, Vitorino escapa desse périplo sem termo. É sintomático que ele, no fundo e a seu modo, vença – um herói decaído, caricato, quixotesco. Marcam sua personalidade ao mesmo tempo traços de desequilíbrio e ressentimento que fomentam sua nobre ira. Também não parece querer superar o dano, ao mesmo tempo que sua insensatez e coragem lhe permitem, de certo modo, vingar-se. O bobo da vila acaba conquistando o respeito de todos pelos caminhos mais abstrusos, guiado pelo desatino de certo confuso ideal de justiça. Mesmo que, ao final, a liberdade dos homens, cuja defesa assumiu, não tenha se feito exatamente devido à sua intervenção ou brio, já que se deveu muito mais à intervenção do patriarca e coronel José Paulino, o desfecho lhe oferece a autoimagem da vitória daquele que, sozinho, afrontou os poderosos e impôs a justiça. Para além do traçado cômico de sua figura, o falseamento da realidade reside, em parte, no modo por meio do qual suas peripécias escancaram o deslocamento de ideias no país, aspecto que se revela antes histórico que subjetivo: a impropriedade da defesa do direito do indivíduo diante do cenário pessoalista do patriarcado.[60] De fato, no contexto local, será visto como alucinado aquele que crê na lei em nome da igualdade; desse modo, perseguindo certa impessoalidade, defenderá José Amaro contra o coronel Lula, o coronel Lula contra Antônio Silvino, os pobres contra o arbítrio da polícia. A nobreza contra o mundo hostil conquista a simpatia da instância narrativa:

> E na sala do juiz, com sua letra trêmula, devagar, parando de quando em vez, como se estivesse numa caminhada e léguas, escrevia o capitão Vitorino as palavras que pediam liberdade para os pobres, para o compadre, para o cego, para o negro.[61]

Com efeito, uma das características que o fazem excêntrico é a moral da observância extrema ao direito, impossível sob o pano de fundo do arbítrio ("Ah, com ele não havia grandes mandando em pequenos").[62] No entanto, se, por um lado, o ideal de justiça

60. Cf. SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
61. REGO, José Lins do. Op. cit., p. 271.
62. Idem, p. 288.

abraçado é tão novo – e, portanto, tão moderno – que semelha disparate, por outro, a contradição que encarna entre justiça e apego ao patriarcado o faz personagem típico, refém da ideologia de sua época.

Caberia indagar a que vem esse herói incomum, Quixote sertanejo que crê possível uma política limpa, feita por brancos e semipatriarcal. Contraposto à queda de Lula e ao suicídio de José Amaro – que, note-se, põe termo à vida com o instrumento de trabalho, a faca de cortar sola –, a saída que o tolo enobrecido coroa pode encampar certa visão de mundo em face dos destinos do Brasil em transição: frágil aposta no futuro, encaminhada pelo obscuro homem livre, pobre e puro, a um só tempo crente nos direitos do indivíduo e tributário das origens senhoriais.

Simone Rossinetti Rufinoni é professora de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Homem cordial e suas fardas: os fracassos da modernidade em *Triste fim de Policarpo Quaresma*

Šárka Grauová

RESUMO: Este artigo concentra-se na representação do mundo militar no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Partindo do pressuposto de que a sociedade moderna se caracteriza pelos princípios da legalidade, da funcionalidade e da impessoalidade, analisa a farda como uma metonímia da nova ordem almejada pelos adeptos da República, mas na qual persistem usos e costumes antigos, sob a aparência inconvincente da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernização; literatura brasileira; Lima Barreto; ditadura militar.

ABSTRACT: *This article deals with the military world as represented in the novel* Triste fim de Policarpo Quaresma. *Based on the assumption that modern society is characterized by the principles of legality, functionality and impersonality, it analysis the uniform as a metonymy of the new order pursued by the partisans of the Republic. However, its modern façade is not enough to conceal the practices and costumes of the old imperial era.*

KEYWORDS: *Modernization; Brazilian Literature; Lima Barreto; military dictatorship.*

10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.149348

Numa das perspectivas possíveis, a sociedade moderna – ao contrário da tradicional – não é mais caraterizada por laços afetivos, senão por um acordo ou contrato racional entre seus membros-cidadãos. Qualquer processo modernizador é, portanto, acompanhado de uma transformação das estruturas arcaicas, baseadas numa relação concreta com o outro e na experiência do mundo amplamente compartilhada, para outras fundamentadas na legalidade, na funcionalidade e em métodos impessoais, ou seja, nos valores de cunho (supostamente) universal. Onde a modernidade sai vitoriosa, a racionalidade impessoal da ciência, da força armada e do aparato burocrático se impõe.

Quem cresceu na área cultural da Europa Central, chamada por Václav Cílek, ensaísta tcheco, de área de *Apfelstrudel*,[1] e quem se formou lendo obras de Hašek, Kafka e Musil, mas também aquelas de Husserl e Wittgenstein, entende facilmente que a ordem social num império multinacional, como era o Austro-Húngaro, depende da impessoalidade das instituições pensadas para garantir a unidade do todo. Há quem diga que a importância da literatura escrita no Império para o mundo moderno e a sua atualidade para os nossos tempos vêm justamente dessa experiência histórica pioneira da *Mitteleuropa*, cujo éthos burocrático antecipou tantos sistemas políticos e institucionais dos séculos XX e XXI,[2] inclusive a perfeição formal com a qual foi executado o holocausto.[3] Essa mesma experiência da modernidade gera a suspeita de que o sistema burocrático se fecha sobre si mesmo e, a longo prazo, o aparato com seus funcionários tende a ser a única medida das ações humanas. Dito de outra maneira, a legalidade, com todas as suas tramitações complicadas e meticulosas, faz como que uma cortina de fumaça por trás da qual a legitimidade pode passar para uma via secundária. (Observem-se as universidades de nossos dias e seus critérios quantitativos como medida universal do desempenho e eficiência do trabalho de acadêmicos.)

A história brasileira contemporânea oferece uma imagem especular do auge e declínio do Império Austro-Húngaro. O Império brasileiro sobreviveu, na primeira metade do século XIX, a várias sedições sangrentas que desafiavam o poder central, conseguindo assim manter sua unidade territorial. O que faltava era a unidade de direitos políticos e civis, assim como econômicos, sociais e culturais. "Não sei se o regime

---

1. CÍLEK, Václav: *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2007, p. 80.
2. Por exemplo, BĚLOHRADSKÝ, Václav. "Mitteleuropa: rakouská říše jako metafora". In: *Přirozený svět jako politický problém*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
3. Cf. BAUMAN, Zygmunt: *Modernidade e holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

republicano pode florescer e frutificar bem, num país que conta no seu seio mais de 10 milhões de analfabetos...", duvidava Olavo Bilac em 1905 quando o Brasil tinha ao redor de 17 milhões de habitantes no total.[4] Dessa forma, o maior entrave da modernização do Brasil era – o povo.

A introdução da modernidade no Brasil foi relativamente tardia, e sua forma, em grande medida, determinada do exterior. Na teoria, era necessário entrar na discussão sobre as grandes questões da época, aceitando a redução do Brasil, com toda a sua diversidade, a um único modelo válido: o positivista. Na prática, cumpria integrar o país no processo global da difusão das conquistas da revolução científico-tecnológica e incluí-lo na rede do comércio internacional, baseado nos princípios do liberalismo, abrindo assim a economia brasileira ao capital estrangeiro. Essas foram as condições ditadas pela cultura europeia, e cada vez mais também pela americana, sem as quais nenhum país na periferia do mundo ocidental podia ter o peso suficiente para conseguir ao menos codeterminar o curso da sua história.

A declaração da República, uma instituição que fazia parte do ideário modernizante, mostrou alguns impasses da situação brasileira da virada do século XIX para o XX. Os ideólogos da República foram os "jacobinos", geralmente antigos alunos da Escola Militar da Praia Vermelha, influenciados por Benjamin Constant e dispostos a esse papel por sua educação, sua hierarquia e seu número. "Mas, a 15 de novembro, foi a farda que lhes deu a vitória. A grande maioria dos militares reunidos de ambos os lados na praça da Aclamação não sabia que se tratava de proclamar a República. Unia-os o espírito do corpo."[5]

O perfil ideológico dos radicais da República foi determinado pelo programa de estudos dos cadetes, instruídos mais no positivismo de Auguste Comte e Émile Littré, no evolucionismo de Darwin e Spencer e no determinismo de Buckle, do que em ciência militar. "A República chegou austera e ríspida. Ela vinha armada com a política positivista, de Comte, e com seus complementos: um sabre e uma carabina", escreveu Lima Barreto, anarcopacifista, em 1921.[6] Acontece que, ao contrário da perspectiva de

4. BILAC, Olavo. "Crônica". *Gazeta de Notícias*, 8 jan. 1905. In: *Olavo Bilac, jornalista.* Antonio Dimas (ed.). São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo/Edusp/Editora da Unicamp, 2006, p. 681.

5. CARVALHO, José Murilo de. "As forças armadas na Primeira República: o poder desestabilizador". In: *Forças armadas e a política no Brasil.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005, pp. 13-61.

6. BARRETO, Lima. *Toda crônica* (1919-1922). RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (eds.). Rio de Janeiro: Agir, 2004, vol. 2, pp. 358-86.

Lima Barreto, a "austeridade e rispidez" da força armada foram valores almejados nos olhos dos adeptos da República. Justamente essas qualidades deveriam ter imposto a universalidade da lei ao país, já emergido do regime escravocrata, mas ainda dependente do velho sistema latifundiário.

Apesar disso, e ao contrário do "antigo regime" que, durante três quartos de século, nunca fez do Brasil o palco de grandes conflitos provocados pelas forças armadas, a República falhou logo em seus começos. E não foi apenas a legitimidade da República, declarada pela vontade de três regimentos de quinhentos homens, que foi questionável. Dentro de pouco tempo, o governo abandonou a simples legalidade: marechal Deodoro, monarquista e amigo pessoal de d. Pedro II, decidiu dissolver o Congresso por este querer restringir suas competências presidenciais. Em consequência, Deodoro teve que abdicar para dar lugar ao marechal Floriano que, por sua vez, se apropriou da cadeira presidencial de maneira anticonstitucional, visto que Deodoro não exerceu o cargo durante os dois anos necessários para que tal pudesse acontecer. Assim, a racionalidade impessoal moderna, em vez de garantir a igualdade de todos perante as leis, dobrou-se sob o vigor dos usos e costumes da família patriarcal.

Dentro dessa óptica, parece interessante examinar *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, como um romance que, na sua terceira parte, coaduna dois dos três poderes impessoais mencionados: a força armada e o aparato burocrático.

Como é sabido, Policarpo Quaresma é um patriota que, julgado pela junta de saúde incapaz de servir ao Brasil como militar, empregou-se no Ministério da Guerra: "No meio de soldados, de canhões, de veteranos, de papelada inçada de quilos de pólvora, de nomes de fuzis e termos técnicos de artilharia, aspirava diariamente aquele hálito de guerra, de bravura, de vitória, de triunfo, que é bem o hálito da Pátria."[7]

Como mostra o romance, cuja parte final coincide com a Revolta da Marinha, de 1893, o primeiro conflito entre dois serviços militares depois do *coup d'état* que instalou a República, esse "hálito de guerra" está longe de ser verdadeiro. A bravura é antes um dos sonhos de Policarpo, que possui propensão quixotesca para não distinguir entre o fictício e o real, entre os valores do passado e os do presente.

---

7. Idem. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. HOUAISS, Antonio; FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. (eds.). Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José de Costa Rica/Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997 (Colección Archivos 30), p. 14.

Em outro sentido, bem menos nobre, Policarpo lembra o bom soldado Švejk, protagonista de um daqueles romances centro-europeus, escritos para denunciar a podridão reinante atrás da fachada do Império Austro-Húngaro. O desenlace trágico do romance de Lima Barreto nos faz esquecer que Policarpo Quaresma parece ter sido inicialmente concebido como personagem cômico que atestaria o quão pouco o nacionalismo ufanista adere à realidade da República Velha: a vida do herói de nome antitético – que compra todos os dias o pão na padaria francesa e mantém laços estreitos de amizade com um "alienígena" – é regida pelo ideal do Brasil puro onde se fala "o idioma tupiniquim".

Švejk cumpre ordens literalmente até o ponto de ter de abandonar o serviço militar por haver sido "dispensado do exército por idiotice e declarado oficialmente idiota por uma comissão especial".[8] Analogamente, Policarpo Quaresma é demitido do Ministério da Guerra e internado num hospício por "insânia declarada", que não era outra coisa senão um esforço sistemático e ingênuo de traduzir para a realidade a ideologia nacional, ela própria uma invenção de tempos modernos.

Apesar de toda a sua índole de idealista e sonhador, Policarpo, com sua bondade do coração, participa desse esquema ilusório, aceitando uma existência de "soldado de papel": ele próprio é um major fictício, incluído numa lista de guardas nacionais por um amigo de influência, sem alguma vez ter pago os emolumentos necessários ao posto e muito menos ter vestido a farda correspondente ao cargo, vestimenta esta que ele nem tinha.

Na verdade, as fardas dos oficiais do Ministério da Guerra revelam muito desse mundo de batalhas puramente narrativas. General Albernaz, cujo nome falante traz ideia de um atlas marítimo, "nada tinha de marcial, nem mesmo o uniforme que talvez não possuísse".[9] Sua atitude perante a farda corresponde à sua escala de valores. Sendo um homem "plácido, medíocre, bonachão cuja única preocupação é casar as cinco filhas e arranjar 'pistolões' para fazer passar o filho nos exames do Colégio Militar",[10] a única ocasião digna da farda é o casamento de sua filha – e aí ele veste um "segundo uniforme

---

8. HAŠEK, Jaroslav. *As aventuras do bravo soldado Švejk*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
9. BARRETO, Lima. Op. cit., p. 27.
10. Idem, p. 28.

dos grandes dias, que lhe ia mal como a farda de um guarda nacional endomingado".[11] Seu horizonte mental se restringe às regras e aos preceitos, especialmente referentes à efetuação dos livros de contabilidade e afins, e a leis e decretos relativos a questões de promoção. "Os seus hábitos eram de um bom chefe de seção e a sua inteligência não era muito diferente dos seus hábitos."[12]

Assim como no caso de Jacobina, personagem célebre do conto de Machado de Assis, em cuja história a farda dá uma forma externa ao que não possui uma estrutura interna, também os personagens de Lima Barreto que mais ostentam as suas fardas são os mais desastrados em termos de carreira militar autêntica. Deste jeito, quem alardeia seu uniforme é, entre outros, o contra-almirante Caldas. Este procurou meses pelo Brasil o cruzeiro *Lima Barros* – que fora a pique havia anos – durante a guerra do Paraguai. No entanto, quando padrinho no casamento, apresenta-se "irrepreensível na sua casaca do uniforme. As âncoras reluziam como metais de bordo em hora de revista e os seus favoritos, muito penteados, alargavam a sua face e pareciam desejar com ardor os grandes ventos do vasto oceano sem fim".[13]

Também Caldas, um oficial que não participa das batalhas, mas faz trâmites burocráticos, lembra a literatura centro-europeia com a sua fascinação por leis, decretos, alvarás, avisos e consultas, assim como pelas repartições povoadas por meirinhos, escrivães, juízes e advogados.

O exemplo capital desse jogo de faz de conta é a farda do batalhão patriótico "Cruzeiro do Sul", formado pelo antigo major honorário Inocêncio Bustamante, com o intuito declarado de apoiar Floriano Peixoto na repressão à Revolta da Marinha. Esse batalhão é, aos olhos do narrador, uma paródia de um corpo de tropas, visto que o quartel funciona "num velho cortiço condenado pela higiene", uma heterotopia que é a própria denegação da modernidade. Bustamante, seu comandante, arrecada dinheiro atribuindo patentes mediante "um rateio pelos oficiais, em proporção ao posto", enquanto ele se auto-outorga, gratuitamente, a patente de tenente-coronel. A própria farda não se atém nem a um padrão estético-simbólico, nem à proteção e ao bem-estar do soldado, mas é resultado de um capricho individual cuja arbitrariedade é ressaltada pela descrição irônica do narrador: "Era muito singular essa fantasia de seringueiro:

11. Idem, p. 115.
12. Idem, p. 28.
13. Idem, p. 116.

o dólmã era verde-garrafa e tinha uns vivos azul-ferrete, alamares dourados e quatro estrelas prateadas, em cruz, na gola".[14]

Todo esse mundo de preocupações cotidianas e de teimosias pessoais seria um hilariante arremedo do ideal da racionalidade impessoal do aparato militar, se a vida desses caracteres anedóticos não transcorresse no quadro de uma ditadura militar incipiente e se o microcosmo militar não se refletisse no macrocosmo. O romance, muitas vezes tachado de "desleixado", mostra o mesmo modelo em várias escalas. Neste vaivém o que era grotesco torna-se monstruoso.

Embora as "instituições totais"[15] "requeiram de seus membros uma transformação radical de sua personalidade",[16] no mundo brasileiro pintado por Lima Barreto – e de acordo com as observações de Sérgio Buarque de Holanda a respeito do Brasil – levam a um efeito diametralmente oposto: fazem com que as relações familiares continuem a ser o modelo de qualquer interação social.

A representação dessa permeabilidade entre o privado e o público caracteriza o insignificante "Cruzeiro do Sul" cuja "casa da ordem funcionava no primeiro quartinho do sobrado e o pátio, já sem as cordas de secar ao sol a roupa, mas com as pedras manchadas das barrelas e da água de sabão, servia para a instrução dos recrutas".[17]

Contudo, a desarmonia pitoresca do quartel situado nas margens da nova civilização carioca corresponde a uma desordem maior. Também o quartel-general é tudo menos a sede de ordem positiva, e, de novo, esta contradição é expressa por metáfora da farda como indicadora do desconcerto pré-moderno.

> O palácio possuía um ar de intimidade, de quase relaxamento, representativo e eloquente. Não era raro ver-se pelos divãs, em outras salas, ajudantes de ordens, ordenanças, contínuos, cochilando, meio deitados e desabotoados. Tudo nele era desleixo e moleza. Os cantos dos tetos tinham teias de aranha; dos tapetes, quando pisados com mais força, subia uma poeira de rua mal varrida.[18]

---

14. Idem, p. 196.
15. Termo de Erving Goffman (cf. GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974).
16. CARVALHO, José Murilo de. Op. cit., p. 13.
17. BARRETO, Lima. Op. cit., p. 196.
18. Idem, p. 179.

O próprio ditador, presidente da República, não aparenta melhor: dá audiências com um palito na boca e, em vez de acatar a hierarquia própria de uma "instituição total", recebe oficiais subalternos e cadetes de forma familiar até o ponto de permitir que eles batam no ombro dele.

Onde a República devia ter instaurado uma ordem moderna e racional, encontramos uma atmosfera caseira em que tudo se rege pela benevolência do patriarca; em vez de leis e preceitos universais, o desdém pelas regras; em vez do uniforme universal, o desdém por qualquer normativa de vestimenta. Os supostos arautos da ordem – os cadetes da Escola Militar, baluarte do positivismo – se comportam segundo os mandamentos pré-modernos. Em frente do Estado não há "um monarca que sempre se sentia antes de mais nada como o primeiro soldado e funcionário público do seu império", como escreveu Brigitte Hamann sobre Francisco José I da Áustria,[19] mas "o califa, o cã, o emir".[20]

Da mesma forma, a incapacidade de diferenciar entre o privado e o público não caracteriza apenas os funcionários militares de patentes diversas, mas também o próprio ditador que age segundo um modelo que o faz resolver de forma pré-moderna o que Policarpo Quaresma, em seu memorial sobre as medidas necessárias ao desenvolvimento da agricultura, pensou reformar para o bem do país todo:

> Há uma outra face do Marechal Floriano que muito explica os seus movimentos, atos e gestos. Era o seu amor à família, um amor entranhado, alguma coisa de patriarcal, de antigo que já se vai esvaindo com a marcha da civilização.
>
> Em virtude de insucessos na exploração agrícola de duas das suas propriedades, a sua situação particular era precária, e não queria morrer sem deixar à família as suas propriedades agrícolas desoneradas do peso das dívidas.
>
> Honesto e probo como era, a única esperança que lhe restava, repousava nas economias sobre os seus ordenados.[21]

Policarpo, ofuscado por seu patriotismo e pela ideologia nacionalista, chega a vislumbrar o mundo real apenas no momento em que é convocado para o campo de guerra,

---

19. Cf. HAMANN, Brigitte. *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*. München: Piper, 1988.
20. BARRETO, Lima. Op. cit., p. 182.
21. Idem, p. 185.

primeiro lugar para onde não pode levar seus livros e onde os conhecimentos sobre a grandeza do país não servem. Vestindo a farda de batalha, ele finalmente despe a farda linguística do discurso nacionalista e abre espaço para sua própria experiência, para sua dor humana. Quando escreve a sua irmã, é como se antecipasse tantos relatos da Primeira Grande Guerra:

> Eu duvido, eu duvido, duvido da justiça disso tudo, duvido da sua razão de ser, duvido que seja certo e necessário ir tirar do fundo de nós todos a ferocidade adormecida, aquela ferocidade que se fez e se depositou em nós nos milenários combates com as feras, quando disputávamos a terra a elas… E não vi homens de hoje; vi homens de Cro-Magnon, do Neandertal armados com machados de sílex, sem piedade, sem amor, sem sonhos generosos, a matar, sempre a matar... Este teu irmão que estás vendo, também fez das suas, também foi descobrir dentro de si muita brutalidade, muita ferocidade, muita crueldade…[22]

A Revolta é suprimida, os inimigos capturados, e em frente do país pode continuar um homem sem escrúpulos, distante de qualquer tentativa de manter ao menos as aparências de legalidade. Nomeado carcereiro do regime florianista na ilha das Enxadas, Policarpo perde todas as ilusões sobre os efeitos salvadores de um governo de braço forte. Nesse cargo, ele é testemunha de uma escolha arbitrária dos presos para serem executados – rapazes e homens pobres que não participaram da luta por vontade própria, mas por "hábito de obedecer". Nesse momento, o homem que viveu em prol de uma ideia transforma-se num herói que se recusa a cumprir a tarefa, por pura comiseração com outro homem, um coadjuvante do governo ditatorial, governo que ele próprio, incauto, apoiou. Policarpo torna-se sua vítima para ficar ao lado dos excluídos da história.

Nesse último lance mostra-se o que a ingenuidade e o caráter cômico do herói ocultavam: seus conflitos com a ordem, fosse ela de natureza burocrática ou de mandonismo local, sempre tiveram por origem seu sincero desejo de exercício de cidadania.[23]

---

22. Idem, p. 240.
23. Cf. DECCA, Edgar Salvadori de. "Quaresma: um relato de massacre republicano entre a ficção e a história". In DECCA, Edgar Salvadori de; LEMARE, Ria (orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura.* Campinas/Porto Alegre: Editora da Unicamp/Editora da Universidade UFGRS, 2000, pp. 137-58.

No final das contas, talvez o único ato realmente moderno do romance seja a tentação de Policarpo para agir conforme sua consciência, contrariando os preceitos da máquina do Estado e uma ordem vinda de cima. Ele entende que – como escreve Hannah Arendt – a "distância da realidade e esse desapego podem gerar mais devastação do que todos os maus instintos juntos".[24] Nesse momento, o homem a serviço da ideia da grandeza do Brasil torna-se herói que não se presta à condescendência muda com as mortes injustas, por pura solidariedade com outros seres humanos. Em Policarpo Quaresma, Lima Barreto criou um tipo de herói tocado de um grão de loucura que nos faz sentir "mais simpatia pela nossa espécie, mais orgulho de ser homem e mais esperança na felicidade da raça".[25]

Os militares de pequeno espírito vivem como passaram a vida inteira, pensando em suas patentes falsas e em sua vida doméstica. Sequer um deles chega a levantar a voz para protestar contra a sentença de morte a que Policarpo Quaresma é condenado. Seria uma complicação de suas vidas, prejudicaria o progresso na carreira ou o casamento das filhas. Como diz Václav Bělohradský, um filósofo tcheco, "uma revolta nunca é vitoriosa, mas encontra seu sentido na memória humana; aumenta a resistência da sociedade contra a banalidade, contra a banalidade do mal".[26] Também Policarpo Quaresma, apesar de morto, continua vivo na memória de seus dois amigos – sua afilhada Olga e seu amigo pobre, Ricardo Coração dos Outros. Eles são herdeiros do que – na profundeza de suas ações ingênuas e equivocadas – era um ideal, um sonho, um desejo de um mundo em que a dignidade humana é uma possibilidade real.

---

24. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 311.
25. BARRETO, Lima. Op. cit., p. 62.
26. BĚLOHRADSKÝ, Václav. "Kritika banálního zla". In *Přirozený svět jako politický problém*, cit., p. 38.

Šárka Grauová é professora de Literaturas de Língua Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade Carolina, em Praga, chefe do Departamento de Estudos Luso-Brasileiros e presidente da Sociedade Tcheca de Língua Portuguesa. Em 1988, publicou sua dissertação, *Laurence Sterne e Machado de Assis: metamorfoses da forma livre.* Defendida em 2012, sua tese dedicou-se à *Tradução como fato cultural – caso George Steiner*. Traduziu *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Juntamente com outras três colegas, traduziu a *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio. Dirige a coleção Biblioteca Luso-Brasileira das editoras Torst e Triáda.

3 • RESENHAS

A respeito de uma poeta que só conheceu o mar pelo rumor que faz um livro

Victor da Rosa

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O *livro das semelhanças* (2015), talvez o mais notável da poeta mineira Ana Martins Marques, poderia ser comparado a um encontro amoroso entre dois desconhecidos, talvez a um mapa precário de uma cidade também desconhecida ou então a um espelho, ou seja, poderíamos ler seus poemas como se o livro fosse uma sala repleta de espelhos, necessariamente desconfiando das suas pistas e das imagens que refletem – e que tanto surpreendem.

Além disso, o livro se parece com ele próprio, embora não possamos ter tanta certeza dessa correspondência. Afinal, o livro a que o título se refere é realmente este que temos em mãos? Ou seria algum outro, secreto ou ignorado? Por exemplo, *O livro das semelhanças* é dividido em quatro partes – "Livro", "Cartografias", "Visitas ao lugar-comum" e justamente "O livro das semelhanças" –, o que poderia nos levar a especular que o título se refere apenas a esse último conjunto de poemas. Mas a artimanha da poeta se mostra ainda mais ardilosa quando descobrimos que, no interior desse último conjunto, há um poema belíssimo que se chama "O livro das semelhanças", e que trata justamente das correspondências possíveis entre as coisas, e também da falta delas. Em suma, toda semelhança é uma forma de armadilha, já que a boa armadilha – como ocorre com a poética de Ana Martins Marques – se parece com algo diferente daquilo que manifesta, para lembrar outro livro da poeta, *Da arte das armadilhas* (2011).

Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, talvez o grande tratado do século XX sobre o assunto do livro de Ana Martins, escreveu que uma semelhança é o que há de "mais manifesto e mais oculto na linguagem".[1] Ou seja, uma semelhança precisa ser assinalada na linguagem, criando vínculos entre a palavra e o mundo, e tornando o mundo

1. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 36.

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.145091

então inteligível, mas ela não será jamais clara ou transparente, e sim um zigue-zague indefinido e encoberto, ou então um "biombo", conforme a síntese de um dos primeiros poemas do livro, "Capa": "Um biombo/ entre o mundo/ e o livro".[2] Em poucas palavras, semelhança seria tudo aquilo que permanece instável ou não dito entre duas regiões, não exatamente nas palavras ou nas coisas, e sim entre elas. O poema "Capa" anuncia que as palavras e as coisas – o livro e o mundo – vão se separar.

E é por conta dessa separação, portanto, logo anunciada pela poeta, minuciosamente reaberta e examinada no decorrer dos poemas-biombos, que a linguagem passa a vaguear sem referência, ou seja, sem proteção, e a nos pregar pequenas peças, como essa do título – forjando ainda verdades precárias, fazendo promessas que não serão cumpridas ou marcando encontros em lugares inexistentes, a exemplo deste: "Combinamos por fim de nos encontrar/ na esquina das nossas ruas/ que não se cruzam".[3]

O livro se inicia com o poema "Ideias para um livro", que descreve seis diferentes ideias, a exemplo de "Uma antologia de poemas escritos/ por personagens de romance", e "Um livro de poemas/ que sejam ideias para livros de poemas". A última delas, descrita de modo ainda mais sucinto, parece ser a do próprio livro que o leitor segura: "Este livro/ de poemas".[4] Mas qual seria exatamente a ideia? Apesar de sua forma tão franca e direta, o poema é ambíguo, evasivo;, pois anuncia uma ideia, mas sobre ela não diz mais nada, oferecendo ao leitor uma solução vazia. Além do mais, o poema faz a função de retardar o livro (das semelhanças) que ora se inicia, efeito que é confirmado com a série de poemas que vem logo na sequência – são pequenas meditações sobre o livro como objeto, da capa ao colofão – e que lembram a melhor poesia de Joan Brossa.[5] Em suma, "Ideias para um livro" ao mesmo tempo que designa, também retarda, manifesta mas só para ocultar depois, fazendo do poema uma espécie de truque, prestidigitação.

Uma das consequências de leitura sugerida por esse método evasivo de composição é que, como escreve Foucault a respeito da pintura de Velásquez, o livro de Ana Martins nos lança em "uma rede complexa de incertezas".[6] Não se trata de incertezas

2. MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 13.
3. Idem, p. 40.
4. Idem, p. 9.
5. Ver, por exemplo, BROSSA, Joan. *Escutem este silêncio* (Tradução de Ronald Polito. São Paulo: Lumme Editor, 2011), cujos poemas também poderiam ser comparados a prestidigitação.
6. FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 3.

apenas sobre o fazer literário, tão recorrentes em seus textos metalinguísticos, mas também sobre o amor e o mundo – as relações, os objetos, as praias, os percursos dos mapas, os lugares-comuns. Na poesia de Ana Martins, todos esses saberes se parecem à medida que são costurados por esses pequenos fios que podemos chamar de palavras, o que se nota na exploração de versos mediados pela conjunção "como". Mais do que isso, o livro nasce e se completa somente para que, em movimento pendular, possa se desfazer depois, agora como poeira ou luz, segundo sugestão de "Poema de trás pra frente", o último do volume: "[…] acendo um poema em outro poema/ como quem acende um cigarro no outro// que vestígio deixamos/ do que não fizemos? Como os buracos funcionam? […]".[7] Outra vez, no entanto, não há respostas.

De um modo ou de outro, Ana Martins parece ser testemunha de um mundo que não existe fora do poema, em uma elaboração de linguagem abertamente nominalista, daí seus textos serem repletos de pontos cegos tão próprios da escrita poética, assim como de soluções enigmáticas, recomeços, gestos interrompidos e sobretudo movimentos em torno deles próprios. E por isso a poeta nos lembra a todo tempo que estamos lendo poemas: "Primeiro poema", "Segundo poema", "Boa ideia para um poema", "Não sei fazer poemas sobre gatos", este último uma demonstração em ato de que a poesia da autora é tão furtiva como os felinos, não sendo possível então capturá-los.

No entanto, não se trata de uma concepção transcendente ou autônoma da poesia, imune aos pequenos acontecimentos da vida cotidiana ou mesmo aos lugares-comuns. Pelo contrário, certas frases feitas servem de material para uma série de poemas em que Ana Martins parte de expressões como "Quebrar o silêncio", "Pagar para ver", "Dobrar a língua", "Esperar horas a fio", entre outras, e confere a elas um desdobramento que sutilmente inverte seus sentidos, afinal "é bom usar palavras que nunca usamos".[8] Nesse sentido, as palavras são como copos que se quebram, para que os cacos sejam recolhidos depois, ou então para que se corte, tanto faz.

O crítico Murilo Marcondes de Moura já havia notado, na orelha de *A vida submarina* (2009), que a poesia de Ana Martins sintetiza uma "equação rara", pois "a elaboração dos poemas é concomitante à reflexão sobre o vivido, e nesse estreitamento entre linguagem e experiência talvez resida a [sua] maior força".[9] Pois semelhanças são

---

7. MARQUES, Ana Martins. Op. cit., p. 108.
8. Idem, p. 68.
9. MOURA, Murilo Marcondes. Orelha do livro. In: MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo

também tentativas de costurar pequenos vínculos (secretos, submarinos) entre poema, corpo e mundo – ou seja, a leitura do tema amoroso, por exemplo, não pode ser desligada das ruminações da poeta em torno de seu ofício, o que, por sua vez, se torna uma forma de interrogar o mundo, o estado das coisas, a passagem do tempo e a relação com o outro.

Como se descrevesse um mundo dobrado sobre si mesmo, mundo-mapa-múndi, a poesia de Ana Martins adquire a forma da ruminação e da reserva, que passa necessariamente pela elaboração íntima – flagrante indicação do caráter miniaturista de sua escrita, tão atenta aos pequenos gestos, aos desejos mínimos e ao próprio corpo, sendo o tom jamais elevado. E em contato permanente e ambíguo com o leitor. Parte do prazer que consiste na leitura do *O livro das semelhanças* tem a ver com a posição de ler o poema como quem ouve de alguém um segredo, mas aí também seria preciso alguma prudência e pé-atrás, pois não há qualquer confissão na poesia de Ana Martins, e sim jogos de cena, pequenos truques e muita história mal-contada; a certa altura, a poeta acaba por deixar claro que "um segredo se paga/ com outro segredo/ ainda que/ inventado".[10] Afinal, parafraseando outro poema do livro, todas as palavras neste livro pareciam escritas para você, leitor, ou seja, só pareciam. Pode ser o mar, mas pode ser só o rumor que faz um livro.

Victor da Rosa é doutor em Literatura pela UFSC. Atualmente realiza pós-doutorado pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus São José do Rio Preto, por meio do programa PNPD da Capes.

Horizonte: Scriptum, 2009.
10. MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*, cit., p. 75.

Presença de Guimarães Rosa

Guilherme Mazzafera S. Vilhena

RONCARI, Luiz. *Lutas e auroras: os avessos do* Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

A busca por uma "leitura aderente" a *Grande sertão: veredas*, talvez a única capaz de efetivamente ressignificá-lo, é o que move o novo estudo de Luiz Roncari sobre Guimarães Rosa. Pesquisador de longa data das obras do autor mineiro, Roncari parte da recusa consciente ao emaranhado da *selva oscura* que se tornou sua fortuna crítica para dar a ouvir e comentar o único romance de Rosa. Continuação e reinício, *Lutas e auroras: os avessos do* Grande sertão: veredas (2018) se debruça sobre a "parte negra" do romance, cuja face oposta, a "parte branca", dedicada aos episódios formativos do ser de Riobaldo, já fora matéria de seu livro anterior, *O Brasil de Rosa* (Editora Unesp, 2004), que abarca também textos de *Sagarana* e de *Corpo de baile*. A opção pelo recorte preciso e pela delimitação bibliográfica ao essencial faz do livro um exercício de atenção prolongada, *close reading* que não renega a história nem a impõe ostensivamente como força externa, procurando reencontrá-la, antes, na letra e no traçado do autor.

A paráfrase, aqui, faz-se método. É pela apropriação progressiva do texto original no seu recontar, recuperando sua dimensão de estória narrada a outrem, que se vai gestando uma convivência com as palavras de Rosa, que passam a atuar, no corpo do texto crítico, como presença. É dessa presença que Roncari nos fala, mostrando-se consciente dos riscos de tal escolha:

> Para não sacrificar essa busca de compreensão, tive que deixar de lado o aproveitamento de muito já feito, inclusive para manter o caráter *ensaístico* do trabalho. Mas, para não arrombar portas já abertas, procurei fugir do consabido, do já dado por assente sobre o romance, e fazer uma leitura mais própria das situações vividas pelo herói nas passagens selecionadas.

Trata-se de uma decorrência natural do próprio projeto crítico do estudioso. Se em *O Brasil de Rosa*, como ele mesmo afirma, o intuito foi perscrutar o *disegno interno* do

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.149184

romance, partindo do exterior para o interior e trazendo para a interpretação da obra leituras e referências que poderiam estar no horizonte compositivo de Rosa, aqui o movimento se inverte, tendo como consequência a preponderância do texto original em citações acompanhadas por comentários interpretativos.

Há algo, no entanto, que permanece. Em *O Brasil de Rosa* é possível identificar dois vetores referenciais fundantes, a visada histórica de Oliveira Vianna, que Roncari aproxima com grande ênfase do pensamento rosiano, e os estudos helenísticos de Jean-Pierre Vernant, compondo, por sua soma, o casamento complexo do histórico com o mitológico que, para o crítico, faz-se uma das linhas de força centrais da visão de mundo de Guimarães Rosa.

Tais vetores perduram, com leve mudança de referenciais, no excelente estudo dedicado à novela "Buriti", fecho recursivo de *Corpo de baile* (1956). Em *Buriti do Brasil e da Grécia*: *patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa* (Editora 34, 2013), Roncari já ensaia a abordagem rente e comentada que vemos em *Lutas e auroras*. No entanto, a presença dos vetores mencionados – que, no caso deste ensaio, concentram-se na obra de Júlio Bello, *Memórias de um senhor de engenho*, e nos estudos sobre o dionisismo de Károli Kerény, Walter F. Otto, Friedrich Nietzsche e, em menor grau, de Marcel Detienne e Claude Vatin – ainda é bastante evidente, sobretudo nas vastas e recorrentes notas de rodapé. Há, além disso, um diferencial semiótico importante: a presença dos desenhos de Eduardo Haesbaert, que ampliam a visada interpretativa do estudo. Assim, embora os referenciais externos ainda tenham peso considerável, o delineamento de um método que tem em seu cerne o comentário como atitude crítica já se impõe com força.

Em *Lutas e auroras*, a palavra de ordem é concentração. Não se trata de analisar o romance por inteiro, mas sim um conjunto preciso de passagens. O ouvido armado do crítico permite auscultar a oscilação irrefreável dos conteúdos que condensam novos impulsos formais, em que o recuo à objetividade épica do narrar, em sua visada ordenadora amparada pelo predomínio da sucessão dos eventos, traz em seu bojo a passagem da querela moderna por justiça, instituída em meio ao sertão bravio e narrada no âmbito do descontínuo e do simultâneo, para o aspecto regressivo do périplo vingativo, plasmado em sequência episódica, de feição mais tradicional, que (re)instaura a *regência da violência*.

A atenção aos meneios da pulsão formal, na transitividade profusa entre epopeia e romance, cifra destinos e modos de contar urdidos por uma voz narrativa que, oscilando entre o *parecer* das ações reportadas e o *ser* da intimidade que se confessa, compõe a híbrida figura de um "guerreiro penseroso", cujo anseio central, ladeado pelas lutas e amores, é o da "superação de si". A investigação sensível das agruras do processo

formativo de Riobaldo, a passagem da contemplação petrificada à ação integradora (de efeitos prenhes de ambiguidade) e o pervagar da consciência do indivíduo isolado em seu meio, desejoso de escapar dele não como fuga, mas como modo de transcender o historicamente determinado, afiguram-se como linhas de força habilmente alinhavadas pelo crítico, em que ressoa a famosa formulação do Lukács da *Teoria do romance*, escolhida por Roncari como epígrafe: "O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao autoconhecimento".[1]

A opção hermenêutica pelo estudo de determinados episódios, gesto tradicional da crítica, ganha aqui renovado interesse por seu sabor de *passagem*, via de acesso ao texto e também vereda que medra novos veios comunicantes em seus entremeios. A segunda epígrafe, retirada de *Tempo e narrativa*, caudaloso estudo de Paul Ricoeur, remonta justamente à necessidade de que o conjunto das passagens se organize como "totalidade inteligível" que se oferta ao leitor não como o mero deflúvio de acontecimentos, mas, sim, como "dimensão configurante" que permite à intriga transformá-los "em história", ou seja, em um encadeamento de ações que compõem uma "totalidade temporal".

O procedimento crítico da leitura cerrada, embora muito produtivo, traz em si o risco imanente da autotelia infinita: quanto mais se cava, mais se descobre, mas depois de certo nível de perfuração, não há mais cores novas, apenas meios-tons. O ensaio de Roncari tem em mente essa boa medida, não se prolongando além do necessário. Pela opção convicta da imersão textual, algumas tentativas de respiro para fora do romance em viés comparatista com outros escritores brasileiros, talvez por serem muito breves e repentinas, sem um trabalho pregresso de mediação, não possuem grande rendimento analítico. Mas sua ocorrência é diminuta e não prejudica a fluência do estudo.

Os cinco capítulos que compõem o ensaio são marcados, em seus títulos, pela dubiedade, seja em predominante forma aditiva ("e") ou ainda pela indicação do que é insuficiente ("Além") ou divisivo ("entre"). Tal aspecto, presente também no nome do livro, revela parte de seu funcionamento crítico: a análise de motivos sucedâneos e contraditórios, tentando construir um mosaico complexo dos anseios e atos de Riobaldo, tomado aqui como "elo" do estudo.

---

1. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 82.

Um dos pontos altos é o viés coesivo que reestrutura a cena do pacto na moldura dupla dos encontros com o proprietário seô Habão, episódios de teor mais moderno e prosaico, marcados pela mentalidade de acumulação de capital, que acabam por comentar, a seu modo, uma cena pertencente à ordem da tradição literária. Tal fato seria uma espécie de "armadilha" do autor literário: onde o leitor esperaria a poesia demoníaca do pacto, o escritor lhe dá o prosaísmo rasteiro do *homo oeconomicus*. Essa mistura entre moderno e arcaico se refrata no próprio projeto de seô Habão, que muito sagazmente propunha ofertas de trabalho que, Riobaldo observa, converteriam o jagunço e seus companheiros em escravos, o que, diz Roncari, "seria o resultado último do mais moderno, o de fazê-los retroceder ao mais arcaico". Nessa leitura, seô Habão se coloca como uma espécie de hermeneuta primeiro do pacto, reconhecendo a conquista de si do jagunço narrador e firmando com ele uma nova aliança, moderna a seu modo, ao doar-lhe seu cavalo, amansado por Riobaldo e que, a rigor, se destinava ao chefe do bando, posto ainda ocupado por Zé Bebelo. Uma vez firmada a aliança, o assenhoramento de si por parte de Riobaldo toma pé, tendo por inevitável a conquista da chefia que será testada nas passagens subsequentes.

Outro ponto que merece destaque é o capítulo 3. Nele, Roncari recupera boa parte do segundo movimento de seu ensaio "Antônio Conselheiro e Getúlio Vargas no *Grande sertão: veredas*?", já publicado em *O cão do sertão* (Editora Unesp, 2007), mas, enquanto neste tratava-se de uma leitura episódica, aqui a inserção de trechos e notas do ensaio aprofunda o estudo constitutivo da "parte negra" do romance, sobretudo na leitura atenta do *convivium* ocorrido na fazenda Barbaranha, "embate polido" em seu jogo complexo de tensões, ocultamentos e projeções de alteridade. É instigante acompanhar as nuances do pensamento de Riobaldo entre o simples gesto violento capaz de findar qualquer disputa de poder e o tomar as próprias rédeas para superar a si mesmo. O olhar do crítico percebe que, nessa situação, "a garantia da civilidade no trato era dada pela grande presença feminina" da família de seo Ornelas. Sua sobrinha-neta tenta Riobaldo, mas ele acaba por encontrar "o gozo do uso da força para se superar e se conter" e, assim, projetar-se no outro então impensado: de apadrinhado a alguém capaz de apadrinhar.

Há aqui algo que já aparecera no estudo sobre "Buriti": a importância da superação de si pelo controle dos impulsos e da natureza humana. Tal dimensão é vereda profunda que atravessa a obra rosiana de ponta a ponta, do ascetismo virulento de Augusto Matraga à vingança sustada dos irmãos Dagobé, por exemplo, mas que ganha especial interesse no conjunto de textos escritos entre 1947 e 1954, publicados em periódicos e

mais tarde agrupados nos livros póstumos *Estas estórias* e *Ave, palavra*, sobretudo no díptico composto por "Com o vaqueiro Mariano" (1947-48, posteriormente publicado em livro, com muitas modificações, em 1952) e "Pé-duro, chapéu-de-couro" (1952). No primeiro, o vaqueiro Mariano se coloca como um outro impossível para um narrador que arrisca, com receios, o ponto de vista adotado no romance, o monólogo dialógico. O narrador, seu amigo, define o vaqueiro como "governador de si mesmo", termo fundamental para pensar a relação do escritor com sua matéria narrativa, em que o domínio progressivo dos recursos literários se coloca como pressuposto ético-estético diante do que lhe cabe representar literariamente.

"Pé-duro, chapéu-de-couro", por sua vez, é exercício singular na bibliografia de Guimarães Rosa em seu sopro épico atravessado pela consciência moderna do ensaio. Ao transfigurar um importante evento do qual fez parte como membro do corpo político nacional – a grande vaquejada organizada por Assis Chateaubriand na cidade baiana de Caldas do Cipó no São João de 1952 –, Rosa principia por uma evocação à épica antiga, trazendo Homero ao sertão, substituindo os bravos argivos pelos vaqueiros individuados do Brasil todo. A passagem do olhar coletivo à minúcia do indivíduo é o movimento principal do foco narrativo de tal texto que, em seu final, incorpora no próprio corpo discursivo, que já havia admitido Alencar, Euclides e toda uma genealogia vaqueira, um significativo trecho do historiador holandês Johann Huizinga, retirado de seu livro *Nas sombras do amanhã*, que Rosa retoma no fecho, pensando sobre "a condição primordial da cultura": "a dominação da natureza, mas da *natureza humana*". Se em "Pé-duro" tal noção aparece também como advertência a certo ufanismo gestado pela inédita possibilidade de integração nacional dos 1950, ceifada sem peias na década seguinte, no romance, o governar-se a si mesmo, incluindo o próprio relato, é parte essencial da busca riobaldiana: "Eu queria minha vida própria, por meu querer governada".

De volta a *Lutas e auroras*, o fecho do terceiro capítulo remonta ao suicídio de Getúlio Vargas, fato inédito no âmbito do "sacrifício do pessoal ao público" e cujas propostas modernizadoras de seus governos, que implicavam efetiva participação de camadas então excluídas, aparecem para Roncari como um tênue baixo contínuo do discurso de seo Ornelas. Se o lastro etimológico Ornelas-Dornelles, sendo este o nome do meio e materno de Getúlio, e uma afirmação convicta como "Esse ato simbólico de Riobaldo na fazenda Barbaranha e os desdobramentos de sua estada lá *equivalem* ao que se passou no período dos governos de Getúlio Vargas" (grifo nosso) podem soar exagerados e quiçá impingir ao texto um veio alegórico redutor, a aproximação de tal ideário político com o momento do percurso do herói dá o que pensar e merece análise

mais detida. Tal salto analítico, isto é, a identificação de certa estrutura externa à obra que esta parece evocar ou incorporar de modo velado em seu tecido, reaparece mais algumas vezes ao longo do texto, embora de maneira menos acentuada do que em estudos anteriores, dos quais, em certa medida, parece derivar. Esse ângulo de observação, como indica o estudioso, ancora-se na percepção do Lukács de *O romance histórico* no que se refere à mediação da história de que os escritores pós-1848 lançavam mão, recorrendo de modo quase direto aos historiadores. Roncari defende que em Guimarães Rosa haveria algo semelhante em relação às interpretações do Brasil da primeira metade do século XX, como as de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, por exemplo, de forma que sua obra estaria marcada pela "presença forte das mediações que sobrepujam o empírico". Diante de uma obra que incorpora tais mediações – se assim o faz, de fato –, é possível uma leitura crítica rente, dedicada a ouvir o que o texto tem a dizer? Em que medida essa inserção altiva do histórico no gesto interpretativo não frustra o próprio desejo de falar de dentro, tão caro à *poiesis* rosiana? Não me parece, no entanto, uma questão de princípios equivocados, visto que a ênfase é uma forma expressiva de pôr as coisas em perspectiva, mas sim de pequenos desvios da fluidez ensaística que tudo abarca para de tudo duvidar.

Uma avaliação justa de *Lutas e auroras*, independentemente de divergências hermenêuticas, não pode prescindir de uma ponderação sobre o alcance de sua opção metodológica. "Há mais trabalho em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas [...] não fazemos mais que glosar uns aos outros." A aguda observação de Montaigne ecoa fundo no livro de Roncari. Pelo convívio íntimo com os meandros do texto rosiano, o crítico, como Riobaldo, converte impulso em projeto, presentificando afirmativamente a indagação certeira do autor d'*Os ensaios*: "O principal e mais famoso saber de nossos séculos não é saber compreender os sábios?".

Guilherme Mazzafera S. Vilhena é doutorando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre Otto Maria Carpeaux, e mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição, com estudo sobre a obra de João Guimarães Rosa.

Espírito rixoso: a face obscura de *Memórias de um sargento de milícias*

Emmanuel Santiago

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: atualidade de* Memórias de um sargento de milícias. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida, é uma das obras mais singulares do romantismo brasileiro e, desde que Antonio Candido lhe dedicou o ensaio "Dialética da malandragem",[1] ocupa uma posição de destaque em nossos estudos literários. Tangenciando tanto a ortodoxia marxista quanto o imanentismo estruturalista, o ensaio lançou as bases para uma análise da forma literária como elaboração estética dos nexos estruturantes da realidade social, convertidos em princípio que, intrínseco à obra, empresta coerência a seus elementos estilísticos e ficcionais. Edu Teruki Otsuka, em *Era no tempo do rei: atualidade de* Memórias de um sargento de milícias, insere-se na tradição iniciada com o ensaio de Candido. Porém, se dá continuidade à sua ideia de forma literária, não se restringe a ratificar as conclusões do mestre, ultrapassando as limitações da perspectiva deste e aprofundando a compreensão de *Memórias*... como romance que configura esteticamente a experiência de certo segmento da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, apontando para circunstâncias gerais do regime patriarcal-escravista.

Em "Dialética da malandragem", Candido propõe *Memórias*... como *romance representativo*, no qual a experiência social dos estratos médios da população carioca, nos estertores do período colonial, é convertida em princípio estruturante da obra. Em seu romance, Manuel Antônio de Almeida estabelece um recorte restrito, excluindo escravos e membros da elite (com algumas exceções), e focaliza as classes intermediárias, formadas basicamente por *homens livres pobres*. Somos remetidos, então, à *Formação do Brasil*

1. CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, pp. 17-46.

10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2018.148046

contemporâneo[2] de Caio Prado Júnior: numa sociedade em que o eixo da economia girava em torno da classe dos proprietários e da mão de obra escrava, os indivíduos que não pertenciam a esses grupos não encontravam lugar definido, o que resultava numa situação de instabilidade. Por consequência, os representantes de tal segmento, que incluía a maior parte da população, dependiam, para sua subsistência, de ocupações profissionais provisórias, da proteção dos mais abastados e até de expedientes ilícitos. Segundo Candido, essa instabilidade levaria o homem livre pobre a um deslocamento contínuo entre o polo da ordem (da lei, do trabalho, da família e do casamento, enfim, do socialmente legítimo) e o da desordem (do crime, da vadiagem, do adultério e dos arranjos conjugais improvisados etc.), constituindo um estilo de vida *malandro*, que Manuel Antônio de Almeida teria transformado em princípio determinante da ação das personagens e, consequentemente, do enredo. Entretanto, num salto interpretativo – como observa Roberto Schwarz –, Candido extrapola os resultados de sua análise, promovendo a dialética entre a ordem e a desordem, de experiência relacionada a uma classe específica, a modo de ser do brasileiro, sob perspectiva otimista, segundo a qual nós, como povo, em nossa relação flexível com os valores instituídos, estaríamos mais preparados para viver num mundo livre da normatividade da civilização burguesa.[3]

Já Edu Teruki Otsuka se empenha em mostrar o lado obscuro da matéria social da qual derivam os fundamentos formais de *Memórias de um sargento de milícias*. Em vez de se fixar no caráter humorístico das personagens, imersas num universo sem culpa impermeável a juízos morais, o crítico identifica, no *espírito rixoso*, o motor da dinâmica narrativa. Quando observamos os eventos que compõem a trama de *Memórias*…, constatamos uma sucessão de desavenças entre as personagens, desencadeadas por rivalidades e desejos de vingança. Aí estaria a lógica por trás da estrutura episódica da obra, que se afasta da concentração dramática do romance burguês, em que a ação gira em torno da trajetória do protagonista (embora, ainda que de maneira incipiente, tal concentração se esboce na segunda parte de *Memórias*…, quando acompanhamos mais detidamente a história de Leonardinho).

O espírito rixoso seria a formalização estética da sociabilidade violenta do homem livre pobre, o que transpõe para o meio urbano as conclusões de Maria Sylvia

---

2. PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo (colônia)*. 23 ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
3. SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In: *Que horas são?* 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 150-2.

de Carvalho Franco em *Homens livres na ordem escravocrata*. Indo na contramão dos estudos de sua época, que priorizavam os vínculos de solidariedade e as práticas colaborativas do camponês brasileiro, Carvalho Franco observa, com base numa farta documentação judicial, um cotidiano rural crivado de erupções de violência. O aproveitamento do caipira pelo sistema produtivo apenas em atividades periféricas, impedindo a consolidação duradoura de vínculos e costumes – em suma: a exteriorização da subjetividade em elementos que compõem um estilo de vida estável –, fazia com que ele não tivesse nada mais com que se identificar a não ser com sua própria pessoa, com sua existência particular. Desse modo, qualquer afronta à autoimagem do indivíduo exigia reparação e ensejava resposta violenta.[4]

Em *Memórias*..., as personagens estão constantemente em disputa por uma ascendência qualquer sobre as demais ou buscando retaliação por alguma ofensa sofrida, embora raramente recorram à violência física, prevalecendo o uso da astúcia. O que está em jogo é a afirmação do valor pessoal de cada uma, num universo em que as possibilidades de autorrealização (profissional, por exemplo) são escassas. Daí, também, a importância que o favor adquire na obra como mecanismo de reconhecimento das qualidades individuais (e, portanto, garantidor da autoestima), mas ocultada sua face perniciosa: o vínculo de dependência do favorecido em relação ao benfeitor.[5] De fato, as personagens sempre contam com a benevolência dos poderosos, principalmente Leonardinho, centro de uma extensa rede de solidariedade. Uma das consequências do espírito rixoso generalizado e da persistência do favor é que as personagens, em vez de se unirem por sua condição socioeconômica, identificam-se com as instâncias superiores, competindo entre si por um mínimo de prestígio social, o que demonstra o quanto a situação de instabilidade do homem livre pobre podia ser desagregadora.

Um dos aspectos mais relevantes do estudo de Otsuka é trazer à tona um substrato de práticas que, não tematizadas na obra, constituem sua matéria e ajudam a dar consistência ao universo elaborado, servindo de referência tácita à atividade ficcional – é o caso da escravidão. A ausência de escravos, citados circunstancialmente, poderia comprometer a representatividade do romance, pois a escravatura foi uma institui-

4. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1997, pp. 62-3.

5. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, pp. 17-9.

ção-chave à inserção do Brasil no sistema global do capitalismo e, dadas a dimensão e a longevidade que assumiu entre nós, marcou-nos profundamente a sociedade. Em *Era no tempo do rei*, desvela-se um complexo de relações que tinham nela sua razão de existir. A rixa e o favor, por exemplo, baseavam-se em "compensações imaginárias" que confirmariam ao indivíduo seu estatuto de pessoa livre. O reconhecimento público do valor pessoal do sujeito impediria que este, a despeito da precariedade de sua posição, fosse inadvertidamente associado à condição do escravo, do que se depreende, também, a representação episódica do trabalho, estigmatizado numa sociedade escravista. Embora a escravidão não seja visível no romance, seu peso se faz sentir como força gravitacional que perturba o cotidiano aventuresco das personagens.

Era no tempo do rei, ao mesmo tempo que se filia a uma das mais exitosas linhas do pensamento brasileiro – transitando com desenvoltura por áreas diversas, como a teoria literária, a história e a sociologia –, consegue tensionar os esquemas de leitura estabelecidos (como o fizera Candido no começo da década de 1970), dando visibilidade a aspectos até então insuspeitos de *Memórias de um sargento de milícias*. Sobretudo, deslocando criticamente as expectativas históricas de "Dialética da malandragem" à luz de nosso atual horizonte de experiência, Otsuka consegue revelar, por trás do que parece uma estratégia espontânea de resistência popular aos mecanismos de controle social (a malandragem), o que pode haver de vulnerabilidade, no caso dos mais pobres, e de perversidade, quando exercida pelos poderosos, conforme ainda se veria em *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis.

Emmanuel Santiago é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.